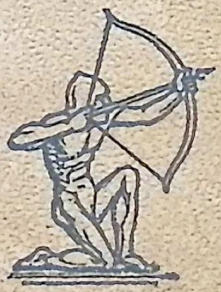
L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE

PAR

RENÉ CHAVANCE



LES ÉDITIONS RIEDER
PARIS

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. LÉON DESHAIRS

LE MOBILIER,	par Émile Sedeyn.
LE TRAVAIL DU MÉTAL,	par Henri Clouzot.
LA PEINTURE,	par T.-L. Klingsor.
L'ARCHITECTURE,	par H.-M. Magne.
LA DÉCORATION THÉATRALE,	par L. Moussinac.
LES DÉCORATEURS DU LIVRE,	par Ch. Saunier.
LA MODE,	par René Bizet.
LA SCULPTURE,	par A.-H. Martinie.
LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE,	par René Chavance.
LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS,	par Luc-Benoist.

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE

PAR

RENE CHAVANCE

24 PLANCHES HORS TEXTE

LES ÉDITIONS RIEDER
7, PLACE SAINT-SULPICE, 7
PARIS VI^e^
MCMXXVIII

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE VOLUME
UNE ÉDITION ORIGINALE QUI COMPREND :

SIX EXEMPLAIRES SUR VERGÉ D'ARCHES A LA FORME, NUMÉROTÉS DE A à F NON MIS DANS LE COMMERCE

DIX EXEMPLAIRES SUR VERGÉ D'ARCHES A LA FORME, NUMÉROTÉS DE 1 à 10

DIX EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES LAFUMA, DE VOIRON, NUMÉROTÉS DE G à P NON MIS DANS LE COMMERCE

CENT EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES LAFUMA, DE VOIRON, NUMÉROTÉS DE 11 à 110

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays
Copyright by Les Éditions Rieder, 1928.

INTRODUCTION

Des liens de parenté suffisamment étroits unissent la céramique et la verrerie pour justifier qu'on les rapproche d'habitude et qu'ici encore on ait jugé à propos de les étudier dans un même volume. Elles sont sœurs en vérité, naissant l'une et l'autre sous la puissante action du feu qui transmue leur substance initiale en des matières nouvelles.

Et si ces matières diffèrent pour chacune d'elles en leurs éléments profonds, elles se ressemblent parfois en surface puisque la céramique se vêt d'engobes et de couvertes faites de poussières vitrifiables et que la verrerie aussi se pare quelquefois d'émaux. Avec certaines pratiques, il arrive qu'elles se confondent presque dans une composition et une apparence où les deux arts peuvent à la fois se reconnaître ; ainsi pour la pâte de verre, si voisine de l'ancienne porcelaine tendre.

Céramique et verrerie procèdent au reste l'une et l'autre de techniques fort anciennes et qui n ont

guère varié à travers les siècles. Dans leurs pièces essentielles, l'outillage du potier comme celui du verrier contemporain demeurent les mêmes que ceux de leurs très lointains ancêtres et si quelques apports de la chimie ou de la mécanique sont à noter dans la fabrication moderne, ils n'ont guère modifié les rites initiaux. Tout est dans l'expérience du praticien, son habileté, son tour de main, sa vigilance que sert parfois une espèce de divination.

Malgré cela, ou plutôt à cause de cela sans doute, la céramique et la verrerie ont été les premières à bénéficier du souffle de rajeunissement qui a secoué la torpeur des arts appliqués. L'esprit d'invention avait cessé de se manifester, mais les méthodes ni les secrets n'étaient perdus et il a suffi de les ressusciter.

Toujours est-il qu'on trouve à l'avant-garde des rénovateurs des beaux métiers les artistes qui s'exprimèrent dans ces deux matières. Leurs essais furent féconds et entraînèrent tout le reste à leur suite. Dans les expositions ils suscitèrent sans tarder des admirateurs et des partisans enthousiastes et ne connurent point les réserves qui accueillirent les tentatives parallèles et manquèrent de les décourager.

C'est qu'une réelle sûreté se manifesta très tôt dans les recherches auxquelles donnèrent lieu ces deux productions. On n'y vit point de ces fautes, de ces fantaisies outrancières qui dénotent l'igno-

rance des nécessités professionnelles. Presque tous les céramistes en effet, comme les verriers, au lieu de se borner à dessiner des modèles, se sont imposé d'abord un apprentissage minutieux du métier.

A cette contrainte qui épargne les erreurs et les faux pas, à cette intelligence des conditions d'une belle œuvre, autant qu'à l'exceptionnel talent de quelques artistes on doit l'incessante progression que nous allons pouvoir suivre dans l'un et l'autre de ces arts et qui atteignit souvent à des résultats tout proches de la perfection.

LA CÉRAMIQUE

I. — LES ORIGINES DU MOUVEMENT CONTEMPORAIN

Alors que la plupart des beaux métiers, réduits à des stériles copies du passé ne trouvèrent le salut que dans une réaction violente et radicale, il est permis de se demander si la céramique ne doit pas au contraire une bonne part de son renouvellement à cette manie archéologique dont elle subit aussi les effets mais qui, suscitant chez ses adeptes une étude de plus en plus approfondie des procédés anciens, ouvrit soudain la voie aux trouvailles. En tous cas le mouvement de rénovation se produisit pour elle sans heurt et suivant une courbe logique.

Il alla d'abord, pour ainsi dire, de l'extérieur à l'intérieur, des apparences superficielles au cœur même de l'objet. Après s'être contenté de l'imitation des formes et des décors empruntés un peu partout on en voulut pénétrer l'esprit par une analyse plus rationnelle, on s'avisa d'interroger les matières et

de retrouver les techniques. Dès lors c'est en sens inverse que s'accomplit l'effort. Les céramistes, maîtres des secrets de leurs aînés, impatients d'étendre sans cesse leurs connaissances et leurs moyens d'expression, inventèrent à leur tour et, oubliant résolument leurs modèles pour devenir eux-mêmes, se mirent à créer.

Si l'on veut s'éclairer sur les étapes de cette renaissance qui aboutit à la belle production contemporaine, il est nécessaire de remonter assez loin dans le siècle dernier.

De fait, même aux heures les plus mornes que traversèrent les arts appliqués, la céramique ne perdit point la faveur du public et provoqua les recherches de bons praticiens.

On peut citer, entre 1830 et 1870, des noms comme ceux de Jules-Claude Ziégler, de Charles-Antoine Avisseau, de Georges Pull, de Prosper Journeau, d'Ulysse, de Jean, de Signoret qui ne sont pas négligeables.

Seulement Ziégler, qui avait fait comme peintre des missions de l'autre côté du Rhin, et en avait rapporté l'admiration des anciennes poteries allemandes, n'eût d'autre souci que d'en rappeler la manière quand il modela, dans ses ateliers de Voisinlieu près Beauvais, les ornements en relief de ses grands vases de grès brun ; Avisseau qui fabriquait de la faïence en Eure-et-Loire, ayant un

AUGUSTE DELAHERCHE. Grès, 1920.
RL. I.

beau jour découvert Bernard Palissy, borna son effort à évoquer les œuvres du vieux maître ; Pull, qui était antiquaire, fit comme lui, tout en exécutant de petites pièces parfois charmantes dans le goût oriental ; Prosper Journeau imita les faïences dites de Henri II, Ulysse, Jean et Signoret celles de la Renaissance Italienne.

De leur côté, des peintres assez nombreux et souvent notoires, les uns, par manière de délassement comme Hamon, Français ou Harpignies, les autres, plus spécialisés dans ce travail comme Hippolyte Pinard ou Michel Bouquet s'employaient à fixer sur la céramique des paysages et des figures. Mais, à vrai dire, aucun d'eux ne montrait une perception ou un souci très évidents des nécessités décoratives. Ils ornaient des assiettes et des plats, comme ils peignaient des tableaux.

Le premier, le graveur Félix Bracquemond comprit qu'une esthétique particulière s'imposait au peintre céramiste et en devina les conditions. S'il les découvrit surtout dans les ouvrages japonais que l'admiration des Goncourt révélait alors aux artistes et aux amateurs, du moins s'éleva-t-il tout de suite au dessus de la servile copie. De cet art délicat, il ne fit que dégager la leçon pour la mettre à profit. Ses fleurs, ses plantes légères, ses animaux, ses insectes, encore que fidèlement empruntés à la nature, sont jetés dans un apparent désordre sur la surface qu'ils décorent, mais en réalité suivant un

rythme calculé, avec des lignes et des tons choisis pour réaliser une harmonie secrète. Dérobant à la gravure une partie de son labeur, il montra le bon exemple, tant à Sèvres que dans l'industrie privée, notamment aux ateliers parisiens de la fabrique de porcelaines Haviland, et eut sur les céramistes, ses contemporains, une influence considérable, soit par ses œuvres (son service exécuté à la faïencerie Rousseau, est demeuré un modèle excellent et qui dépasse son époque) soit par les conseils qu'il leur donna.

En même temps, Deck, avec lequel d'ailleurs il collabora, technicien surtout, mais chercheur passionné, enrichissait le métier d'abondantes ressources nouvelles. Non point qu'à proprement parler il fît œuvre d'inventeur ; il explorait le passé comme les autres, mais avec plus de perspicacité, peut-être d'amour, et savait mieux tirer parti de ses enseignements.

Né à Guebwiller, en 1823, en Alsace où fleurit la céramique populaire, Théodore Deck apprit tout jeune à manier la terre chez le maître faïencier Hugelin de Strasbourg où il entra comme apprenti à 19 ans. Puis il fit son tour d'Allemagne, à pied, sac au dos, à la façon des compagnons d'autrefois, s'arrêtant dans les villes pour gagner son pain, curieux de tout ce qu'il rencontrait, se perfectionnant dans sa profession.

A partir de 1851, contre-maître dans une manu-

facture de faïence à Paris, il fournissait des modèles aux ouvriers et continuait à travailler auprès d'eux. C'est le temps où il exécutait, dans le goût des faïences de Saint-Porchaire, son pot à bière qui attira l'attention sur lui, le temps où il rêvait de restaurer les vieilles fabriques françaises : Nevers, Rouen, Moustier, Strasbourg.

Mais, en 1856, avec son frère Xavier, il installe un atelier boulevard Saint-Jacques. Dès lors, il va de découverte en découverte, d'enthousiasmes en enthousiasmes. Aux prises avec les mystères des faïences persanes, il analyse un fragment d'émail couleur turquoise et obtient son bleu fameux, le bleu Deck. Il passe à l'art extrême-oriental qui lui inspire ses pièces gravées sur fond céladon, ses émaux transparents sous couverte, ses rouges flammés. Le grand vase de l'Alhambra de Grenade lui révèle les chatoiements du reflet métallique. D'un voyage à Venise, où le ravissent les mosaïques de Saint-Marc, il rapporte l'idée du fond d'or sous couverte. Il s'initie aux poteries du Japon, s'essaie à la porcelaine et au grès.

En 1887, devenu directeur de la Manufacture de Sèvres, il étudie une pâte destinée à la production des grandes pièces décoratives et permettant les vives et profondes colorations de l'ancienne porcelaine tendre. Déjà du reste il s'était adonné à la céramique architecturale et, à l'exposition de 1878, avait décoré la façade de la galerie des Beaux Arts.

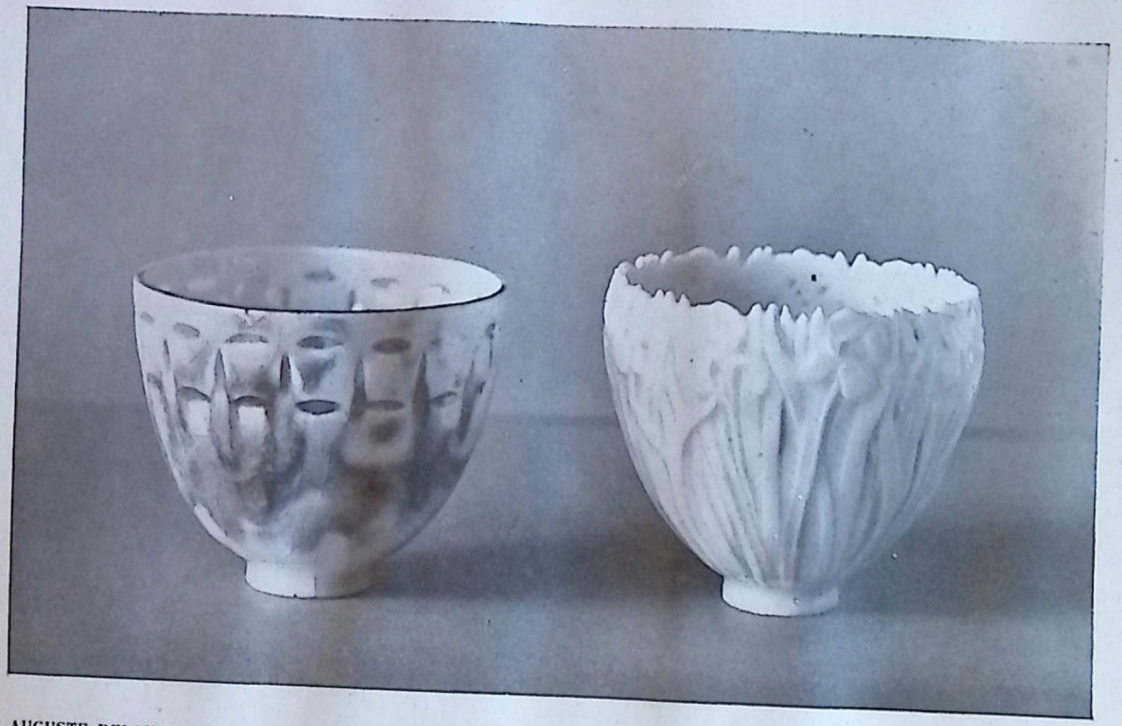
C'est encore à lui que l'on doit l'idée initiale de la frise du Grand Palais, avenue d'Antin et de la fontaine du Cours La Reine.

Certes, dans son œuvre très abondante et que maintes expositions consacrèrent, il fit le plus souvent appel aux artistes dont il aimait à s'entourer, ses compatriotes Benner, Ehrmann, et, avec Bracquemond, Gluck, Ancker, Harpignies, Collin, Helleu, Baudry, Mignon, qui peignaient sur ses pots et sur ses plats les sujets les plus variés. surtout des figures et jusqu'à des portraits. Pourtant il lui advint aussi de faire naître sous son pinceau de souples motifs, oiseaux, papillons, fleurs dont la qualité n'est pas niable.

Et si Laurent Bouvier, Mme Adolphe Moreau, qui œuvrèrent près de lui, Parvillée, voire Adalbert de Beaumont et son associé Collinot, trouvèrent dans les poteries d'Orient et d'Extrême-Orient des inspirations parfois plus raffinées, on ne peut lui refuser le mérite d'avoir le premier reconnu et démontré la nécessité d'une intime collaboration de l'art et du métier trop longtemps désunis.

C'est en cela qu'il apparaît comme le véritable précurseur des temps nouveaux car c'est de cette vérité que procède tout le développement de la céramique contemporaine.

Dès la génération suivante en effet, les meilleurs potiers, sensibles artistes, se font artisans volon-



AUGUSTE DELAHERCHE.
PL. II.

Porcelaines, 1912 et 1905.
(Musée des Arts Décoratifs).

taires. Aux maîtres d'autrefois qu'ils admirent mais dont ils ne s'avisent plus de reproduire étroitement les œuvres ils rendent cet hommage de se soumettre désormais à leur discipline. Ils vouent un culte de plus en plus exclusif à la belle matière qu'ils choisissent, qu'ils préparent, qu'ils modèlent, qu'ils cuisent eux-mêmes, simplifiant de parti pris la forme, faisant passer le décor au second plan ou plutôt le soumettant avec rigueur à la forme et à la matière. Utile leçon, mais leçon demeurée longtemps incomprise, qu'ils donnent à leurs émules des autres arts industriels.

A vrai dire on n'en vint pas du premier coup au style dépouillé. Nous allons le voir s'imposer peu à peu, à l'école principalement de la Corée et de la Chine, en même temps que se perfectionnera la technique et que la pâte s'affinera. Deck pourtant, avec ses flammés, avait déjà réalisé des pièces d'une simplicité remarquable et Hippolyte Boulanger avait composé de petits vases dont les tons parfois chaleureux s'accordent sobrement.

Mais, retenu par l'influence des arts voisins, celle du milieu, ou par leur particulière éducation, la plupart des céramistes ne perdirent que lentement le goût du décor pour lui-même. Albert Dammouse, qu'il travaille à Sèvres ou pour les fabriques de porcelaine limousines, qu'il s'adonne à la faïence stannifère ou qu'il obéisse à la séduction du grès, montre surtout un talent d'ornemaniste. Ses œuvres,

encore que s'y manifeste de la mesure et du rythme, se couvrent volontiers de motifs abondants. Au reste, c'est à une autre production et sur laquelle nous reviendrons, celle de la pâte de verre, qu'il appliqua ses recherches les plus originales.

Jean-Charles Cazin fut peintre d'abord. Le très libéral enseignement qu'il reçut à l'école gratuite de dessin, sous Lecocq de Boisbaudran, ne pouvait empêcher qu'il gardât du peintre certaines habitudes de composition. Il avait toutefois pour la terre un penchant naturel. Fort jeune, à Samer, dans le Pas-de-Calais, son pays natal, il se risquait à de timides modelages, et plus tard, devenu conservateur du Musée de Tours, il y continua ses essais. Mais jusque-là il n'avait abordé que la faïence.

Après la guerre franco-allemande, il était allé, en compagnie de son ami Legros, fonder à Londres une école de dessin. La tentative échoua. Il dut chercher des moyens de subsister et obtint des directeurs de la « Fulham pottery » qu'ils lui cédassent des ouvriers avec lesquels il entreprit une série de grès. Il fabriqua de la sorte des objets d'usage, plats, pichets, salières où, sur la pâte brune s'enlèvent en relief des décors empruntés à la géométrie ou à la flore, et, simultanément, se mit à créer des pièces de pure fantaisie. On n'en saurait mésestimer la valeur. Cazin s'y révèle technicien délicat par la finesse de la matière et la qualité des émaux profonds et sobres. Sa sensibilité d'artiste s'y affirme dans le choix des

formes bien cadencées. Et s'il se plaît à répandre au flanc de ses vases et de ses coupes une ornementation riche encore, faite surtout de fleurs et de feuillages discrètement stylisés qu'il grave en creux ou en relief, il la répartit avec goût, sans surcharge, comme une parure et non comme un élément primordial. L'admirateur perspicace des maîtres japonais et l'homme de goût répriment les tentations du peintre.

On peut dire de même que le céramiste domina chez Carriès (1855-1894) bien qu'il ne cessa guère de penser en sculpteur. Nature ardente que dévorait une perpétuelle curiosité, un hautain désir de perfection, c'est las de chercher des patines pour ses bronzes et afin d'exprimer son rêve dans une substance nouvelle qu'il adopta le grès.

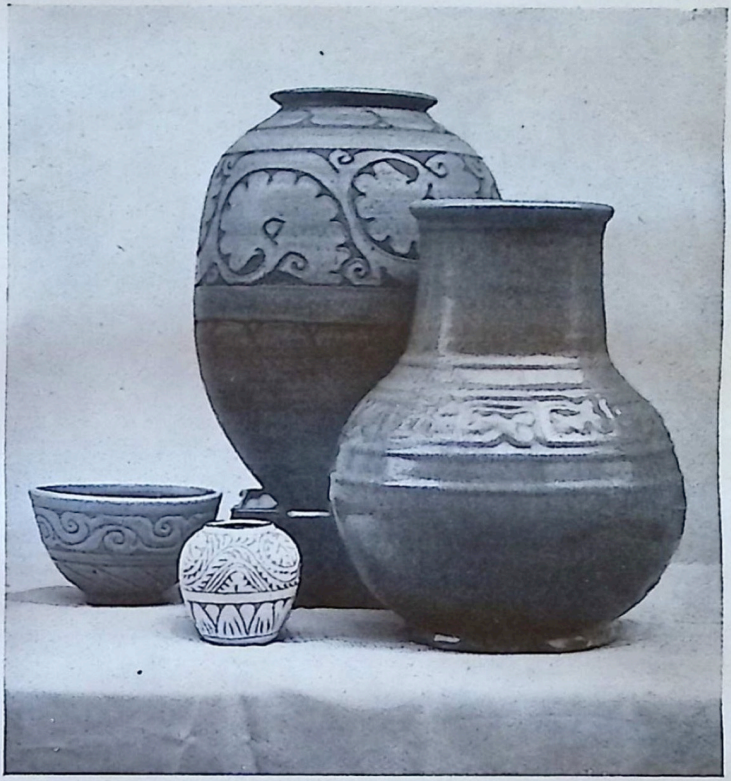
Déjà, à l'exposition de 1878, il avait été frappé par l'originalité des poteries que lui offrit la section japonaise. Mais il trouvait leurs émaux trop vitrifiés, trop brillants. « J'ai la marotte maintenant », répétait-il, « de faire des grès mats, avec émail, mais toujours mats. Cela me trotte dans la tête ». Durant dix ans il murit ce projet. Enfin, sur les conseils de Grasset et avec l'aide de Jean Limet, il alla s'installer à Saint-Amant-en-Puisaye, puis à Montriveau où l'attendait une bonne terre chargée en silice, peu chargée en fer, propre à faire de beaux pots.

Il ignorait tout du métier. Ses premiers guides furent les potiers populaires. Mais il ne tarda pas à

les déconcerter par son audace. Avec une passion singulière, presque maladive, il se lança dans les expériences et les découvertes, ressuscitant des procédés anciens, en inventant d'inédits, enrichissant constamment sa palette d'émaux, variant ses méthodes de cuisson, bouleversant les routines, dédaignant les obstacles, jusqu'au point où, engagé dans une besogne quasi surhumaine et qu'il ne put terminer, — une porte monumentale pour l'hôtel de la Princesse de Siez Montbéliard — il succomba à la tâche.

Sa vision de sculpteur se retrouve non seulement dans cette porte, dessinée par Grasset et sur laquelle il fit surgir avec une verve surprenante un peuple d'étranges figures et de monstres, mais dans maintes pièces où il modela de naïves têtes de bébés où des masques grimaçants, des animaux véridiques ou des bêtes de cauchemar et même dans ses pots qui parfois semblent cabossés à coups de poing, qui évoquent des fruits ou des légumes.

Il ne s'en montra pas moins sensible à la beauté toute pure de la céramique et c'est elle seule qu'il rechercha quand il tira ses vases aux formes simples et régulières de la pâte onctueuse fournie par l'argile nivernais, quand il composa la gamme de ses émaux finement nuancés, des blancs crémeux ou ivoirins aux bruns foncés et aux verts sombres, en passant par les gris, les gris roses et les bleus.



ÉMILE LENOBLE.
PL. III.

Poteries de grand feu.

Mais de ces pionniers d'un art qui reprenait vie, Chaplet (1835-1909), l'aîné de tous, est celui qui obtint les réalisations les plus complètes. Avec lui commence réellement l'ère des belles œuvres de ce temps. Il est vrai que sa longue carrière s'étendit sur trois quarts de siècle.

Comme Deck, il avait été de bonne heure initié aux travaux des céramistes. Le cabaret de son père, à l'enseigne du *Franc Postillon,* était voisin de la Manufacture de Sèvres où il se fit inscrire à treize ans, en 1848, comme apprenti. Il y collabora pour trois vases étrusques en faïence avec Lessore, un nom qu'il faut aussi compter parmi ceux des précurseurs. A la faïencerie Laurin, de Bourg-la-Reine où il tourna, un peu plus tard, des services de table qu'Édouard Dammouse décorait, il eut l'idée de vêtir la pauvreté de la faïence stannifère, d'un engobe mélangé d'oxydes colorants et posé au pinceau sur cru, la barbotine, terme qu'on étend volontiers à toute la pâte céramique. Il venait de s'installer à son compte pour pratiquer cette technique lorsque Bracquemond l'appela dans les ateliers Haviland d'Auteuil qu'il dirigeait,

Sous les yeux de ce bon artiste, il essaya de tout, même du grès, que Burty lui révéla en lui communiquant son enthousiasme pour les arts d'Extrême-Orient.

Du grès, il en fit encore chez lui, rue Blomet, pour Haviland, pour Hippolyte Boulanger, avec des motifs

gravés ou émaillés par les deux Dammouse. Période transitoire où ne se manifeste que timidement sa personnalité.

Mais Bracquemond, toujours, le conduit chez un antiquaire du quai Voltaire et lui montre des pièces flammées de Chine. C'est le coup de foudre, désormais Chaplet va se livrer presque exclusivement à la porcelaine flammée. Il quitte la rue Blomet et s'enferme à Choisy-le-Roi. Il y besogne magnifiquement, muant la terre vile en une substance précieuse, domptant le feu, collaborateur redoutable qui prit un jour sur lui une revanche terrible, lui ravit la lumière et le condamna finalement à l'inaction.

Toutefois, de ce labeur tenace était née une série de chefs d'œuvre. Si, comme faïencier, Chaplet créa des pièces appréciables, principalement sa cheminée du baron Vitta sculptée par Dalou, s'il nous donna quelques grès savoureux aux formes paisibles et familières, il atteignit avec la porcelaine à une maîtrise qui touche parfois au génie. Ses vases au galbe élégant et sobre, se parent des colorations les plus rares, tantôt sonores et presque violentes, tantôt délicates et subtiles. Plus de vains ornements, rien que la robe des émaux qui fait corps avec la pâte fine et serrée, se répand en larges coulées transparentes, accordant des tons précieux. Des pots chinois qui l'inspirèrent, Chaplet n'a gardé que les éléments essentiels pour en composer un art nouveau et bien à lui.

Merveilleusement sûr de ses moyens, il mit un peu

ÉMILE LENOBLE.
PL. IV.

Poteries de grand feu, 1922.

de son âme dans chacun de ces ouvrages qui vibrent et chantent comme des poèmes.

Telle est la genèse de ce long effort qui part de la froide copie pour aboutir à l'expression personnelle. Avant d'en arriver là, on avait patiemment rappris le métier, on avait tout tenté, tout exploré. Mais on transmettait aux artistes du siècle naissant une technique savante, des ressources nombreuses. On leur léguait surtout la claire vision des possibilités qui s'offraient à eux. Ils n'avaient plus qu'à s'engager résolûment dans le bon chemin qui leur était tracé. Nous allons les y suivre en nous occupant d'abord de la porcelaine et du grès, puis de la faïence, cette sœur modeste des matières de grand feu.

II. — LE GRAND FEU : GRÈS ET PORCELAINE

On ne saurait comprendre les hommes qui se plient, avec une si ardente sincérité, aux exigences de leur tâche, ni saisir toutes les finesses de leurs créations, si l'on n'essayait d'abord de se les représenter au travail, si l'on ne connaissait les moyens dont ils disposent.

Dans les arts de grand feu, une manière de lutte

s'engage entre l'élément formidable et l'artiste qui le dompte pour le soumettre à ses fins. Les prodigieuses températures auxquelles il faut atteindre métamorphosent la matière, et transfigurent en même temps les couvertes et les émaux du décor. Par sa volonté toujours en éveil, le praticien doit conduire ces opérations au résultat qu'il s'est proposé.

Le four où elles s'effectuent est un vaisseau cylindrique en briques réfractaires que renforcent de solides ceintures de fer. Contre le double foyer qu'on alimente au bois, au charbon, ou au gaz, mais plutôt au bois, s'érige « la chapelle » hémisphérique où l'on dispose les pièces pour la cuisson.

Afin d'assurer la régularité de la température, un ingénieux dispositif commande la circulation méthodique des vapeurs enflammées. Du foyer elles pénétrent dans la chapelle par des orifices appelés « alandiers », montent jusqu'à la voûte qui les renvoie vers la plate-forme inférieure — la sole — où elles trouvent de nouvelles ouvertures — les carneaux — par lesquels elles s'échappent, obéissant à l'appel d'air de la cheminée ventilatrice.

Ainsi le grand œuvre s'accomplit sous un dais de flammes tourbillonnantes dont le potier ordonne le rythme et l'intensité en alimentant l'âtre de combustible ; dont il surveille constamment la marche, à la fois de l'oreille, exercée à saisir les modulations du ronflement sonore, et de l'œil, par le

moyen d'un regard ou « tubulure », ménagé dans le mur de briques qui bouche le four au moment de la cuisson, permettant d'apercevoir l'intérieur de la chapelle ; dont il modifie enfin la nature, pour obtenir une atmosphère tantôt oxydante et tantôt « réductrice », soit qu'il précipite l'air dans le foyer, en faisant jouer une grille mobile, soit qu'il retienne les vapeurs de carbone en utilisant la clef de réglage qui obstrue la cheminée d'échappement.

Pour vérifier la progression de la température, il dispose du « pyromètre de Féry », combinaison d'un pyromètre électrique et d'un système optique, mais emploie de préférence de petits témoins coniques, les « montres fusibles », faits de mélanges fondants et qui, placés dans la tubulure, marquent, en s'affaissant tour à tour, l'ascension de la chaleur.

C'est aux environs de 1.300 degrés, souvent davantage, que s'opère la transmutation, que les molécules de la pâte, fondues, vitrifiées, s'entrepénétrant, prennent une nature nouvelle.

Le grès naît d'une argile grasse, terre du Nivernais ou du Beauvaisis, additionnée d'un peu de sable, humble matière pareille à celle des poteries communes et à laquelle seul le grand feu confère la préciosité. Dans la pâte à porcelaine entrent des éléments plus complexes : le kaolin du Limou-

sin, de la Bretagne ou des Pyrénées, argile blanche, purifiée, par un lavage minutieux ; le feldspath et le quartz que l'on réduit en poudre par le broyage, ou la pegmatite dans laquelle ces deux substances se trouvent réunies à l'état naturel.

Le mélange, effectué dans l'eau suivant des proportions établies avec soin, est longuement pétri. On le laisse ensuite reposer pendant quelque temps, le temps du pourrissage, au cours duquel certaines réactions chimiques se produisent qui augmentent sa plasticité.

Des méthodes voisines régissent le façonnage de la porcelaine et du grès. Elles comportent un outil essentiel : le tour, ce bâti de bois, muni d'une pédale et d'un plateau monté sur axe vertical dont l'aspect n'a point varié à travers les pays ni les âges.

Plusieurs céramistes contemporains, non contents de dessiner les formes sur le papier et d'en laisser l'exécution au praticien, manient eux-mêmes la pâte. Le façonnage au tour exige de l'habileté, mais comme il est élégant et souple ! Le grès, matière essentiellement plastique, se prête sur le tour à toutes les fantaisies du potier.

Sous la main de l'artiste, le bloc d'argile s'anime, les flancs du vaisseau s'arrrondissent, le col s'effile ou s'évase, l'œuvre s'affirme selon le caprice de son auteur qui parfois improvise, modifiant d'une pression de doigt son projet initial.

ÉMILE DECŒUR.
PL. V.

Céramiques de grand feu.
(Photo Salaün).

Le travail est plus délicat pour la porcelaine. Il commence par l'ébauchage, qui creuse la masse de pâte à l'aide d'un estèque de bois poli et donne à la pièce sa forme approximative. Par le tournasage ensuite, le porcelainier, au moyen d'un outil d'acier tranchant, le « tournasin », parachève la ligne extérieure. On se sert aussi fréquemment, pour obtenir le profil, de petits calibres reproduisant les courbes du modèle. C'est ainsi notamment qu'on procède dans les manufactures pour fabriquer les assiettes et les plats.

Le tour a la préférence des artistes. Pourtant on est obligé de recourir au moulage pour réaliser certaines formes et l'industrie applique le procédé du coulage aux pièces de grande dimension. Le moule est divisé en plusieurs morceaux que le praticien doit composer avec adresse, de manière à faire disparaître ensuite les joints dans le dessin de l'objet. Le coulage supprime cette difficulté. Point n'est besoin d'ajuster. La pièce vient d'un seul coup. On remplit de pâte délayée le moule dont les parois de plâtre absorbent l'excès d'eau. Afin d'éviter toute déformation de la croûte ainsi obtenue, on projette de l'air comprimé ou l'on fait le vide à l'aide d'une pompe aspirante. Il ne reste plus qu'à ouvrir le moule dans sa partie supérieure pour que la pâte achève de sécher.

Qu'elle soit tournée, moulée ou coulée, la pièce se rétracte au séchage, elle se rétracte encore plus sous

l'action du feu et si le praticien n'escompte ce phénomène naturel, elle risque d'y perdre peu à peu la pureté de ses proportions. Ce resserrement moléculaire, généralement inégal pour les émaux et les matières du subjectile, n'est pas moins à considérer dans la réalisation du décor.

Le décor se pose sur cru ou après une première cuisson à petit feu, la cuisson en dégourdi. Pour la porcelaine on emploie des pâtes colorées et des couleurs de grand feu qui sont étendues sur la pièce non cuite. Les unes et les autres contiennent des oxydes colorants mêlés à la pâte dans des proportions variables. Les secondes se distinguent des premières par une dose plus forte de ces oxydes. Elles s'emploient donc par couches légères que l'on projette parfois avec l'aérographe, tandis qu'on peint par couches successives et avec un pinceau quand on se sert des pâtes colorées.

Dans son traitement habituel, la porcelaine est revêtue d'une couverte, mélange de feldspath, de quartz, et de craie, qui donne, en se vitrifiant, cette glaçure transparente à travers laquelle la matière prend tout son éclat. Tantôt, de cette couverte on fait un bain où l'on plonge l'objet dégourdi ; tantôt, on la projette avec un aérographe sur la pièce qui, dans ce cas, peut être émaillée à cru. Enfin on l'applique au pinceau. C'est aussi du pinceau qu'on se sert pour répartir les couvertes flammées ou cristalisées.

La pose des couvertes colorées, qui, réunissant les mêmes éléments que les incolores, comportent en outre des oxydes dont la réduction au grand feu produit la variété des tons, s'effectue par des procédés identiques.

On recourt à des méthodes pareilles pour l'émaillage du grès cérame.

Tous ces décors fragiles risqueraient d'être détériorés si, dans le four, ils étaient directement exposés au feu. C'est surtout pour assurer leur protection qu'on a imaginé les lanternes ou cazettes, manchons cylindriques en terre réfractaire que l'on superpose les uns aux autres et dont on obstrue les joints, après y avoir enfermé les objets pour la cuisson.

Notons, d'autre part, qu'on n'a pas abandonné la peinture sur porcelaine, ou décoration au feu de moufle. Elle met en œuvre des combinaisons d'oxydes colorants et de fondants appropriés ou des émaux qui s'appliquent sur la pièce entièrement cuite et s'y fixent par une nouvelle cuisson à des températures moyennes ne dépassant pas mille degrés.

Les impressions en or et en couleur que l'industrie exécute par l'ingénieux procédé de la décalque sont également soumises au feu de moufle.

La cuisson terminée, il importe d'éviter un refroidissement trop rapide, dont les pièces pourrait souffrir. Aussi bouche-t-on avec soin tous les orifices du four et ne procède-t-on au défournement qu'au bout

de plusieurs jours, ultime opération qui ménage à l'artiste de cruels mécomptes ou la joie de trouver son rêve enfin réalisé.

Mais à mesure que se multiplient les expériences, que se vérifient les méthodes, encore que certains accidents demeurent inévitables, l'art du potier atteint une remarquable sûreté. Maîtres du feu, experts dans les moyens de le conduire à leur guise, les céramistes qui œuvrent à l'entrée de ce siècle vont pouvoir exercer librement leur esprit d'invention et si chacun d'eux s'impose encore un laborieux apprentissage du métier, soutenu par l'exemple de ses devanciers et de ses émules, il progresse désormais sur un terrain solide et conduit ses efforts avec certitude.

Sous les yeux étonnés, mais vite séduits du public, aux œuvres d'hier, timides encore, dans leurs dimensions réduites, leurs lignes parfois tourmentées, succèdent peu à peu des pièces qui s'amplifient, prennent un galbe plus ferme, dessinent des volumes plus solidement équilibrés, tandis que les motifs qu'on jugeait naguère indispensables à l'ornement d'un beau vase s'atténuent et souvent disparaissent.

Cette évolution est particulièrement sensible chez Auguste Delaherche qu'il convient du reste de rattacher aux ouvriers de la première heure. Par ses essais initiaux qui datent de 1883, il appartient en

effet à la génération qui interroge, comme, par ses réalisations actuelles, il compte dans celle qui affirme.

De même que Carriès, mais par des voies plus directes, par des racines plus profondes, il se rattache à l'inspiration populaire. Ses études à l'Ecole des Arts Décoratifs, ni ses travaux dans des genres différents ne purent l'en détourner. Instinctivement, il revint aux poteries de son Beauvaisis natal qui jadis lui avaient été révélées chez son oncle, le fin collectionneur Eugène Delaherche, et c'est au centre même du pays où besognèrent les artisans d'autrefois, avec la terre dont ils se servaient, qu'il confectionna ses premiers ouvrages.

Il n'est pas interdit d'attribuer à ces influences, pour une part au moins, la robutesse de son talent. Au reste à la forte leçon de probe simplicité qu'il en sut tirer, on peut ajouter un autre enseignement : comme les potiers rustiques il rêva de mettre son savoir et son bon goût à la portée de tous, et l'on doit regretter que les tentatives de vulgarisation artistique auxquelles il s'adonna dès lors en composant des objets d'usage, pichets, brocs, gobelets, cache-pots, n'aient point reçu les encouragements qu'elles méritaient.

Du moins il emporta de son séjour à l'Italienne, dans la fabrique de Ludovic Pilleux, une vocation inébranlable et une technique déjà solide qu'il n'eut plus qu'à perfectionner quand il reprit en

1887, rue Blomet, l'atelier, le four et le matériel de Chaplet, simple cession de locataire à locataire et non point, comme on a pu le dire, de maître à disciple.

Dès ce moment, Delaherche manifestait une vigoureuse personnalité nourrie de tradition que rien ne pouvait entamer. Il avait presque tout de suite abandonné la terre vernissée pour le grès et, soit qu'il l'ornât d'émaux flammés, soit qu'il l'enrichît de motifs floraux, selon la vision de l'époque, ce fut toujours avec un accent nettement original.

Seule, réapparaît à tous propos chez lui la puissante empreinte de l'art local qu'il eut, enfant, sous les yeux. Sans doute tient-il des exemples de sa petite patrie où d'antiques maisons se revêtent encore de carreaux polychromes et portent sur leur toit des épis de faîtage, son penchant pour la céramique architecturale. Il y excella bientôt et l'on peut compter parmi les meilleures pièces sorties de ses mains, les panneaux et les frises dont il a paré extérieurement ou intérieurement des monuments publics et des hôtels, les cheminées qu'il construisit en carreaux brillants où se développent d'amples dessins, où se jouent des tons vigoureux. Son plus récent et son plus étonnant travail, en ce genre, est sa monumentale *cheminée aux paons,* dont les morceaux, de dimension inusitée, se rejoignent pour former une noble harmonie de masses sculpturales et de colorations chaleureuses.

L'ornemaniste qui est en Delaherche se donne ici libre carrière. Il se révèle encore dans les vases de ses débuts, parfois cabossés de coup de pouces, godronnés sur les bords, qu'il se plaisait à décorer de fleurs et de fruits gravés en creux, modelés en relief ou peints sous couverte avec tant de verve et de bonne humeur.

D'autant plus significative est la discipline à laquelle il s'astreignit plus tard, surtout depuis son retour en Beauvaisis, son installation à la Chapelle-aux-Pots en 1894, pour limiter ses ressources à l'unique beauté de la matière, dure et opaque matière du support, transparente matière des émaux, intimement unies. Ses formes, parfois inspirées de la corolle des fleurs ou du bulbe des fruits dont il aime à s'entourer, se font plus sobres et plus pures : pots aux anses rebondies, bouteilles dont le col s'effile et sur le flanc desquels voisinent ou se superposent en larges coulées, des coloris subtils, presque indéfinissables, bruns, verts, lilas, roses, jaunes crémeux qui s'accordent en symphonies délicates.

Pourtant sa fantaisie reprend le dessus quand il grave et ajoure une fine dentelle de feuillages ou de corolles sur la robe immaculée de ses pièces de porcelaine, œuvres précieuses où son rude effort trouve un dérivatif et dont le charme ajoute une note aimable aux aspect divers de son généreux esprit créateur.

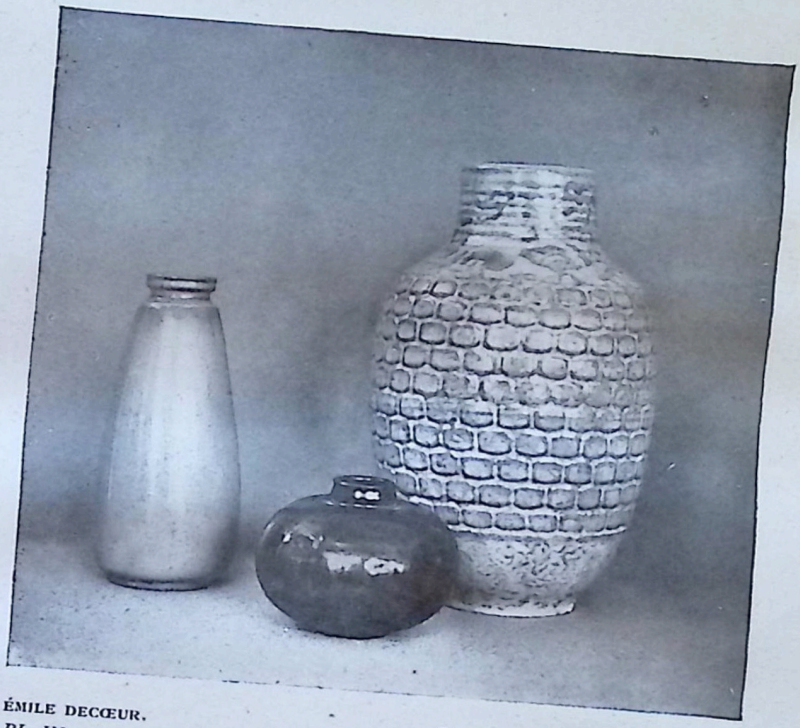
Son abondante production fait penser à un jardin touffu, rempli de plantes rares et variées. Celle d'Émile Lenoble, qui commence avec le siècle, suggère plutôt l'idée d'une avenue calme et droite, bordée de frondaisons hautaines, presque classiques. L'artiste n'a point dévié de la ligne qu'il s'est tracée sans retard et qu'il suit avec aisance selon le développement naturel de ses dons de mesure et de rythme.

On perçoit dans son œuvre comme un aboutissement où se résume le patient labeur de ses aînés. D'aucun d'entre eux néanmoins il ne procède directement. Même l'action du grand Chaplet dont il épousa la petite fille et auprès duquel il travailla d'abord n'a point laissé sur lui de marque sensible. S'il en retint quelque chose c'est seulement l'amour du métier et la conscience à la besogne.

Il faut remonter beaucoup plus haut pour lui trouver des guides, jusqu'aux lointains potiers de la Corée et à ceux de la Chine des époques primitives dont Henri Rivière, passionné d'art extrême-oriental, lui communiqua l'admiration.

Il fut séduit par la ligne simple, la puissante stabilité de leurs ouvrages et y prit le goût de cet élément que réprouvait la plupart des praticiens du grès, ses contemporains, le décor.

Du décor en effet il use presque toujours, mais il le marie à la forme avec tant de bonheur qu'il



ÉMILE DECŒUR.
PL. VI.

Céramique de grand feu, 1925.

lui donne un caractère de nécessité et qu'on finit par ne plus pouvoir en imaginer ses pièces dépourvues.

Sur ses vases et ses bols, au galbe franc aux courbes pleines, qu'il façonne au tour et parfois en deux pièces, quand la dimension l'exige, pour terminer avec des bords épais, finir en force, il trace des chevrons et des entrelacs, des torsades, des spirales et des ondes, ou bien toute une flore en traits synthétiques, motifs éternels où se rejoignent aussi bien, si l'on veut, des souvenirs de l'Orient que de la Grèce antique, mais qu'il a faits siens, qu'il a surtout merveilleusement adaptés à leur destination.

Tantôt il les grave dans la pâte ou sur l'engobe qu'il enlève par places à la pointe de l'outil pour faire reparaître le grès, glaçant le tout ensuite d'une couverte transparente ; tantôt, il les incruste ou les modèle en relief léger ; tantôt, il les pose au pinceau. Parfois il en habille entièrement l'objet, plus souvent il en couronne la panse ou le col et les dispose en zones étagées. Jamais ils ne paraissent superflus, tant ils sont à leur place.

Avec la matière fine et serrée, avec la couleur sobre et bien définie, des bruns, des bleus, des violets, des jaunes, des noirs, ils font un tout indivisible. Un pot de Lenoble s'équilibre si exactement dans toutes ses parties, y compris son volume et son poids, qu'on aurait peine à le concevoir autre-

ment qu'il est ; fruit d'un art ou n'apparaît point l'effort et qui touche à l'impersonnalité, à la pérennité des choses impeccables.

Plus volontaire, plus strictement tendu dans une recherche d'expression dépouillée, s'affirme le talent d'Emile Decœur. On l'a dit racinien. Le fait est qu'on y découvre la sensibilité contenue, l'élégance châtiée du poète. Ce qui le domine en tout cas c'est une irréductible probité qui n'admet nulle tricherie et ne se satisfait qu'à bon escient. Encore Emile Decœur, toujours en quête de progrès, à l'affût de quelque nouveau problème à résoudre, de quelque nouveau procédé à mettre en œuvre, ne se déclare-t-il que rarement satisfait. Parvenu à la maîtrise, il juge son savoir insuffisant. Sa carrière est un long et perpétuel apprentissage, commencé à l'école du soir, continué à l'atelier, et dans son abri paisible de Fontenay où il ne cesse de s'intruire à sa propre école.

Il a pratiqué toutes les matières céramiques : la faïence dont les mérites un peu superficiels lassèrent vite sa nature curieuse de difficultés, puis le grès et la porcelaine qui lui ouvrirent le vaste champ d'expérience où il se complaît.

A peine s'est-il initié à la conduite du grand feu, à la technique du grès qu'il les enrichit de trouvailles. Parfois il fait fausse route dans sa poursuite du mieux, mais ses erreurs lui servent

de leçon, et bientôt ses audaces, basées sur des observations méthodiques, aboutissent à des résultats certains.

Ainsi, de l'engobe, qui risque de s'écailler sur le vaisseau de grès dont il suit mal, en cuisant, la forte réduction, il modifie le dosage jusqu'à éviter toute surprise et, avec cet enduit opaque et coloré, dont il habille désormais impeccablement ses pièces, il constitue des fonds sur lesquels jouent ses émaux.

De même, quand, en 1907, il aborde la porcelaine, dédaignant les procédés commodes de l'industrie et les faciles effets du petit feu, il la traite en céramiste et réalise d'un seul coup la couverte et le support. Entre ces deux matières, l'une plus onctueuse et plus robuste, l'autre plus fine et plus éclatante, il partage désormais son labeur. Sa conception ne cesse de s'épurer.

Aux décors qu'il appliqua d'abord au grès, comme la plupart de ses pareils, aux somptueuses fantaisies de flammé, il a fait succéder les plus sobres harmonies de tons précieux. Et s'il n'a garde de priver la porcelaine de la parure qu'elle réclame, il se borne à de discrètes compositions géométriques, au délicat accord des émaux dont il varie la gamme subtile, depuis les blancs ivoirins, les céladons et les gris de perle, jusqu'aux noirs mêlés de blanc et aux bleus « aile de corbeau ».

D'ailleurs, jamais las d'inventer, il ignore les formules. Chacune de ses œuvres est une œuvre

unique dans le vrai sens du mot, où il se donne tout entier avec sa science et sa bonne foi. De là leur apparence austère, mais aussi l'impression de plénitude voisine de la perfection qu'on éprouve à les contempler.

Delaherche, Lenoble, Decœur tels sont les trois hommes qui, de notre temps, ont poussé le plus loin les arts de grand feu et les ont illustrés des réussites les plus décisives. Mais à côté d'eux, suivant la même voie, se sont manifestés beaucoup de bons artistes qu'on ne saurait passer sous silence.

Dans la période transitoire des environs de 1900 qui vit Taxile Doat et ses porcelaines où il aimait à modeler des façons de camées en pâte blanche sur fond bleu, Georges Hoenstchel, le disciple et l'émule de Carriès et d'intéressants essais de diffusion du grès avec l'atelier de Glatigny, deux noms surtout sont à retenir : celui de Jeanneney, lui aussi élève de Carriès, et qui, s'inspirant des maîtres du Japon, a réalisé des pièces très fines aux tons délicats ; celui de Dalpayrat, auquel il faut joindre son collaborateur Lesbros, et dont on ne peut s'empêcher de goûter la verve plantureuse qui s'exprime en des formes abondantes : pots semblables à des fruits dont ils imitent les formes irrégulières et la peau rugueuse, en de chaudes colorations, rouges sanglants, jaunes dorés, verts

HENRI SIMMEN.
PL. VII.

Céramique de grand feu, 1925.

foncés, évoquant aussi l'éclatante palette d'un verger sous le soleil. En même temps, Edmond Lachenal contribuait largement à répandre la vogue de la belle céramique, expert en toutes ses manifestations, ayant dirigé longtemps chez Deck l'atelier de peinture sur faïence, décoré la porcelaine et façonné en grès des pièces d'une robuste et saine qualité.

Son fils, Raoul Lachenal, suit heureusement son exemple. Parti d'une conception ornementale, il a peu à peu simplifié sa manière pour nous offrir des vases aux lignes bien cadencées où ne jouent que les tons sobres des émaux.

De même succédant à son père, Michel Cazin, par ailleurs graveur de talent, sut avant la guerre, dépouiller ses grès des motifs floraux qu'il y traçait d'abord, pour en mieux faire sentir le galbe net.

Alexandre Bigot, dont les débuts de céramiste remontent à 1892, prend dans cette lignée une figure assez particulière. Chimiste, il appliqua sa science aux arts de la terre qui l'enthousiasmaient dans les recherches de vulgarisation principalement, réalisant de menus ouvrages, pleins de mérites, mais à la portée de tous et s'adonnant à la production architecturale où il remporta des succès justifiés.

Il faut mettre à part aussi, cette fois pour ses exceptionnels raffinements, l'œuvre de Henry Sim-

men qui transpose, selon l'esprit de notre race et de notre temps, l'art précieux des Japonais et des Chinois. De ces maîtres il a d'ailleurs adopté certains procédés de technique — modelant les pièces sans l'aide du tour comme ils firent parfois — ou de décor, ajoutant à ses petits vases de légers supports en bois finement mouluré. Il a hérité de plus de leur subtilité. Sans les imiter d'ailleurs et avec un talent très personnel, il les égale par la grâce de ses pots fragiles, vêtus d'émaux laiteux que relève de loin en loin — avec quelle délicatesse ! — la fantaisie d'un ton plus vif.

On ne saurait non plus négliger les travaux de Moreau Nélaton, qui, suivant les traces de sa mère, Mme Camille Moreau, exerça son rare bon goût à des ouvrages souvent excellents, ni ceux de Rumèbe dont la production généreuse et variée, ne manque pas de séduction, ni ceux, plus récents, de Mlle Berthe Cazin, Edouard Cazaux, André Fau, Georges Serré. Ce dernier, qui est parvenu à réaliser un grès plein de saveur, à la fois rude et onctueux sous ses tons de terre cuite, le met au service des sculpteurs pour exécuter des bustes et des statuettes.

Dans la diversité des recherches et des manières personnelles apparaît toujours une même direction décidement acquise et que la logique imposa : grès ou porcelaine, c'est la matière qui compte d'abord. Sa parure d'émaux lui ajoute son prix mais lui

ANDRÉ METTHEY.
PL. VIII.

Terre vernissée.

reste subordonnée et ne fait qu'un avec elle. Comme un joyau dont la taille en plans réguliers ne sert qu'à compléter, amplifier l'éclat, elle apparait toute pure et toute nue dans l'eurythmie des formes sobres.

III. — LA COULEUR : FAÏENCE ET PÂTE SABLEUSE

Il manquerait quelque chose à la production contemporaine de la céramique si l'austérité dont nous venons de voir l'incontestable triomphe ne se trouvait, en certaines œuvres, balancée par un peu de fantaisie. L'une n'est pas démentie par l'autre ; elles se complètent réciproquement au contraire pour former un ensemble harmonieux.

Ce n'est point par une sorte d'ascétisme réprouvant le décor en lui-même que se caractérise l'esthétique de notre temps — on n'a jamais fait autant de peinture ni tant aimé la couleur — mais par un désir tout classique de n'orner qu'à bon escient.

Les adeptes du grand feu se sont efforcés de faire rendre à la dure matière qu'ils emploient tout ce qu'elle pouvait donner et, normalement, elle les a conduits à des expressions simplifiées.

Il n'y a pas moins de logique dans les recherches de leurs frères, les coloristes. Leurs aspirations sont différentes, voilà tout. Leurs yeux se plaisent à des accords de tons plus vifs. Pour les réaliser ils ont recours à d'autres matières qui rationnellement s'y prêtent et qui — bien plus — ne peuvent s'en passer.

Idéal moins épuré ? Matières plus communes ? Peut-on dire que l'idéal d'un Luca della Robia ou d'un Bernard Palissy ait manqué de grandeur et peut-on traiter de vulgaires les matières qui ont servi de support aux beaux ouvrages du passé, depuis les ateliers persans jusqu'aux vieilles fabriques françaises ?

On serait donc mal venu de vouloir établir une hiérarchie entre les deux conceptions ou de prétendre que l'une répond mieux que l'autre aux tendances actuelles. Après avoir rendu légitimement hommage à l'attrait sévère et précieux du grès ou de la porcelaine, il est permis de s'abandonner sans scrupules au charme plus direct de la faïence dans sa parure brillante.

La faïence... Au vrai, nous rencontrerons au cours de ce chapitre des matières fort dissemblables qu'on rangerait malaisément sous cet unique terme. « A défaut d'un autre mot générique, disait Deck, j'appelle faïence toute poterie à cassure terreuse, recouverte d'émail. » La définition est large. Dans l'argile qui sert de base, argile plus ou moins pure, argile rouge, grisâtre, jaunâtre ou blanche, entrent des éléments

fort variables. Et les mélanges, les combinaisons sont infinies que tentent les potiers. Autour de la faïence stannifère qui peut passer pour le prototype du genre, quelle distance, de la terre vernissée aux substances dures, voisines de la porcelaine ou du grès !

Pourtant un caractère essentiel rapproche tous ces produits. Alors que dans les ouvrages de grand feu, la pâte, en se vitrifiant, ne fait plus qu'un avec les éléments du décor, ici, soumise à une plus faible cuisson, elle ne dépasse point le rôle de support. Ses émaux la vêtent superficiellement sans s'incorporer à elle, mais, d'autre part, échappant à l'action décomposante des hautes températures, ils gardent tout l'éclat de leurs couleurs. Ainsi, par une juste compensation, les mêmes causes, qui font une substance moins riche, embellissent la parure dont elle doit couvrir sa pauvreté.

De là résulte, dans la multiplicité des méthodes de réalisation, une certaine unité. Ce n'est plus une matière, c'est un décor qu'il s'agit d'obtenir. Et c'est vers ce seul but que tendent les diverses techniques.

La terre, lavée, battue, décantée, les mélanges parachevés, la pièce façonnée au tour ou au moule, puis dégourdie au feu, on a le biscuit.

Alors interviennent les procédés de décoration. Tantôt on pose directement les couleurs vitrifiables sur le biscuit que l'on plonge ensuite dans un bain : la couverte — le vernis, fusible à de moindres températures, quand la composition est plombeuse. Tantôt

la pièce est d'abord revêtue d'un enduit terreux ou alcalin, l'engobe, sur lequel on peint avant de baigner le tout dans la couverte — décor sur engobe et sous couverte.

On peint sur cru, en traçant au pinceau les motifs sur la couche d'émail séchée, mais non cuite, et l'on décore au feu de mouffle en étendant, sur l'objet émaillé et cuit, des couleurs que l'on fixe ensuite à basse température.

Telles sont les recettes les plus courantes. Il n'en est pas au reste d'absolues. Chaque artiste a la sienne comme il a ses outils. Chaque artiste également règle à sa manière, l'intensité de la flamme dans le four où cuisent ses poteries, protégées par le cylindre des gazettes, mais il la borne aux limites de son rêve coloré.

On aurait bien de la peine à établir entre eux des rapprochements s'ils ne s'apparentaient tous par cette même recherche décorative.

André Metthey, dont la carrière si courte (1871-1921) fut admirablement remplie, a commencé par tailler la pierre chez un marbrier de Dijon. Il modela encore à Paris. Et c'est un prix de sculpture, remporté en 1892 à Auxerre, où il était soldat, qui décida peut-être de sa vocation, en mettant sous ses yeux un traité de céramique. Dès lors, sans connaissances précises, s'aidant de moyens de fortune, se livrant à des essais empiriques, y dévorant les gains modestes que lui procurait son métier de modeleur, revivant la prodigieuse desti-

FÉLIX MASSOUL.
PL. IX.

Faïences à reflets métalliques et petits vases en pâtes sableuses, 1922.

née du maître de Saintes, qu'il ne découvrit d'ailleurs que plus tard, il fit du grès. Mais il le fit encore en sculpteur, enveloppant de reliefs les formes pleines de ses vases.

Et soudain le spectacle des anciennes poteries italiennes et françaises éveilla en lui un autre instinct qui sommeillait. Il se devina peintre et crut avoir trouvé sa voie dans la faïence stannifère. Avec de la terre de l'Ile de France, engobée d'un bel émail opaque, il en fabriqua dans le four qu'il venait d'installer à Asnières. Seulement, la riche palette qu'il avait composée, il ne se décida point d'abord à l'utiliser lui-même. C'est à des amis qu'il la confia : Renoir, Odilon Redon, Bonnard, Maurice Denis, Maillol, Rouault, Laprade, d'autres encore.

Cette série, du reste, malgré son succès au Salon d'Automne de 1907, ne le satisfit pas entièrement. Le stannifère ne lui donnait point toute la vivacité de coloris qu'il souhaitait — et moins encore la porcelaine où il se risqua aussi. Il résolut de la demander à une matière très humble, mais docile et plastique : la terre vernissée.

Un mélange de terre de Montereau et de terre verte de Fresnes, recouverte d'un léger engobe lui fournit le support sur lequel il put faire chanter ses émaux dans toute leur pureté. Pourvu de ce moyen d'expression, désormais il ne compta plus que sur lui-même pour traduire ses inventions décoratives. Mais quelle verve, quelle fantaisie, il y employa ! Avec le matériel

le plus imprévu, parfois avec ses doigts, il trace ses motifs, dessinant sur la pâte, gravant sur l'engobe, modelant de minces reliefs à la barbotine, étalant des tons plats cernés d'épais tubages.

De l'ornement floral et géométrique, il passe à la figure humaine et aux représentations d'animaux. Avec une fougue singulière il répand au flanc de ses vases des guerriers nus et des athlètes, des danseurs et des corps sveltes de femmes, parmi des chevaux qui piaffent, des gazelles et des taureaux.

Sûr de lui, maître de son art, il songe à des pièces monumentales, revêtements de mosquées, statues grandeur nature ou plus simples cheminées. Son talent cependant s'affine en ses œuvres de dimensions courantes, plats, coupes, bouteilles, dont il répète souvent la forme, mais renouvelle sans cesse le décor. Sur un dessin toujours plus audacieux, ses coloris se font plus délicats, plus nuancés et ses accords de verts, de blancs, de jaunes, de gris, de lilas, de roses, s'harmonisent subtilement, soulignés d'or assourdi.

Certes Metthey n'a pas créé de toutes pièces une manière inconnue. On lui trouverait plus d'un ancêtre parmi les potiers du passé. Mais la manière qu'avant lui d'autres avaient pratiquée, il a su la faire sienne et, tout en y imprimant sa forte personnalité, il y a transposé les goûts et les tendances de notre temps.

Félix Massoul est sans doute plus foncièrement

céramiste que lui. Il attache à la technique une importance que Metthey ne lui prêta jamais. Toutefois c'est par amour de la couleur — car il fut peintre à ses débuts — qu'il se lança dans ses laborieuses recherches.

Secondé par Mme Madeleine Massoul, collaboratrice avertie, il a minutieusement étudié les poteries antiques, égyptiennes, persanes, assyriennes, avant d'arrêter son choix sur la pâte sableuse dont il façonne ses pièces. La terre, chargée de silice, qu'il prépare avec soin et dont il surveille passionnément la cuisson, produit une matière qui n'est pas sans parenté avec nos porcelaines tendres du XVIIIe siècle. Les particularités qu'elle présente et qui ont déterminé les préférences de l'artiste, commandent aussi sa facture.

Manquant de souplesse et de plasticité, elle veut des formes solidement équilibrées, très simples. Mais elle offre d'autre part un subjectile précieux aux émaux dont les tons prennent une qualité rare à son contact. C'est à quoi surtout voulait aboutir Massoul et c'est à la composition de ces émaux qu'il a consacré ses plus patients efforts. A ses bleus chaleureux, bleus turquoise si l'on veut, mais qui, à la vérité, sont bien à lui et qu'on a justement appelés « bleus Massoul », il ajoute des verts francs, des violets délicats, gamme restreinte mais somptueuse. Des arabesques d'un beau bleu profond et velouté, intimement mariées au galbe de la pièce, font ressortir l'éclat de ces

vêtures unies où passent souvent comme des reflets métalliques et qui apportent des notes vibrantes dans la sobriété de nos intérieurs modernes.

Vers 1913, Etienne Avenard s'est proposé la tâche de rénover la faïence à fond blanc, la savoureuse poterie qui triompha jadis dans les fabriques de Nevers ou de Moustiers mais sur laquelle une industrie trop mercantile avait jeté le discrédit par ses réalisations de mauvais goût ; idée de lettré peut-être, d'écrivain curieux des vieilles choses, idée féconde néanmoins par les résultats qu'elle inspire à l'artiste. Désireux de ne point s'écarter du domaine populaire, Avenard s'est contenté des matériaux qu'il avait sous la main ; terre rouge de son jardin, émaux stannifères courants, et oxydes répandus dans le commerce. Mais en les dosant, en les façonnant, en les mettant en œuvre, il les enrichit de sa sensibilité. Une cuisson dûment réglée donne à ses assiettes, à ses coupes, une consistance robuste et sonore. L'épais engobe de stannifère dont il les habille est toujours blanc, mais d'un blanc qui varie des tons de neige aux tons d'ivoire, et, sous cette glaçure translucide, onctueuse, jouent les notes claires de ses émaux colorés, bleus, oranges, roses, verts, turquoise, gris de manganèse.

Les motifs de pure fantaisie ou empruntés à la flore, une flore très stylisée, sont répartis avec un sens fort juste des nécessités décoratives. Ils épousent la forme et la parent discrètement. C'est un art plaisant et sain

JEAN MAYODON.
PL. X.

Faïences 1926.
(Photo Rep.)

dont les raffinements se cachent sous une bonhomie sympathique.

Attrait de la couleur, qui loin de diminuer, s'exerce incessamment sur de nouveaux venus. Jean Mayodon, qui s'est fait connaître surtout depuis la guerre, en use avec une générosité sans égale. C'est la passion qu'elle lui inspire qui l'a conduit à la céramique. Non content de sa palette à l'huile, il a voulu des colorations plus brillantes et plus durables. Sur une pâte à faïence, qu'il rend réfractaire en y mêlant des parcelles d'argile cuite et pulvérisée, il modèle à la main ou pose au pinceau ses décors. Remettant cinq ou six fois au feu la même pièce, suivant le degré de fusion des différents émaux qu'il emploie, il obtient une étonnante variété de coloris où chatoient les reflets métalliques où brille l'or et qui, de jour en jour, s'enrichit de nuances nouvelles. D'ailleurs, il ne dédaigne pas non plus les rapports de tons atténués, presque en camaieu. Son penchant à la magnificence et le choix de ses motifs, personnages, animaux, qui se poursuivent avec véhémence, l'ont fait comparer à Metthey. Au vrai, tous deux se rejoignent par la même fougue ornementale dont les Persans et les majoliqueurs italiens de la Renaissance leur ont donné l'exemple.

Plus récemment encore, René Buthaud s'est révélé dans les expositions parisiennes. On a goûté tout de suite ses vases aux panses trapues, un peu massives,

où s'allongent des figures d'un dessin expressif. Il les fait d'une argile qu'il cuit à haute température, voisine de celle du grès. Sur l'émail pur du fond, il enlève son décor d'un trait large. Et les lignes qui s'harmonisent heureusement entre elles, s'accordent aussi aux courbes de la pièce pour souligner la rondeur d'une épaule, l'inclinaison du cou, ingénieuse adaptation des ressources plastiques aux moyens linéaires.

Sculpteur d'abord, Guino dont l'art évoque celui des majoliqueurs italiens de la Renaissance, modèle des têtes aux traits réguliers, aux courbes pleines, dont les joues rondes, les lèvres charnues, les yeux rieurs, les cheveux bouclés s'avivent d'une franche polychromie.

Jean Besnard qui s'est fait connaître depuis peu, fils du peintre célèbre, dédaigne les suggestions directes de l'image. S'il emploie la couleur, c'est en larges traînées, en rubans, d'or ou d'argent, qui zèbrent ses plats, enveloppent ses vases comme d'un tourbillon. Plus souvent il se borne à étendre sur ses poteries un émail gris ou jaune clair, dont la rétraction au feu, plus forte que celle du support, donne une surface granuleuse fort plaisante à l'œil. Cette sobriété va bien avec la forme primitive de ses pièces et leur confère parfois une réelle grandeur. Qui niera pourtant que ce soit, là encore, l'œuvre d'un coloriste ?

IV. — LA PRODUCTION INDUSTRIELLE. DÉCOR DE LA TABLE, BIBELOTS, CÉRAMIQUE DE REVÊTEMENT

Les œuvres que nous avons signalées jusqu'ici sont nées sous les yeux de leurs auteurs, par leurs soins attentifs, quand elles ne sont pas sorties tout entières de leurs mains. C'est au reste ce qui fait leur qualité rare et leur imprime cet accent original auquel ne peuvent atteindre la plupart des autres beaux métiers qui exigent l'intervention de réalisateurs.

Mais l'influence des maîtres potiers ne s'est pas moins exercée de façon certaine sur la céramique industrielle qui a profité de leur exemple et de leurs trouvailles. Contrainte elle aussi à se rénover, l'industrie s'est tournée vers les artistes en mettant à leur disposition ses larges moyens d'expansion et son outillage perfectionné.

Pour être juste d'ailleurs, il faut rappeler qu'elle fut, sinon l'instigatrice, du moins l'auxiliaire des premiers chercheurs. Nous avons vu comment Bracquemond exécuta pour la faïencerie Rousseau son service de table, qui fit époque, et devint le collaborateur de

la maison Haviland dont il dirigea longtemps les ateliers parisiens. Les Dammouse travaillèrent également pour les fabriques limousines et fournirent de nombreux modèles au faïencier Laurin, de Bourg-la-Reine, chez qui Chaplet tourna modestement à ses débuts, des pièces de vaisselle.

La vogue du décor floral, aux environs de 1900, se manifesta dans plus d'un service purement commercial de porcelaine ou de faïence avec de Feure, Edmond Lachenal.

Nous avons indiqué déjà la louable initiative de l'atelier de Glatigny qui confectionna des objets d'usage en grès ingénieusement conçus. De même la maison Émile Muller a répandu vers la même époque certains modèles, comme le char de Dampt et quelques autres d'une qualité honorable.

Pourtant, il faut bien le dire, la plupart des grandes firmes restèrent fermées jusqu'à ces derniers temps à toute tentative sérieuse de renouvellement. Fidèles à des motifs consacrés que leurs praticiens répétaient sans cesse et dont leurs dessinateurs variaient à peine la disposition, elles n'osaient s'aventurer dans l'inconnu où les eut entraînées une production moins banale.

C'est depuis la guerre surtout qu'elles ont commencé à faire appel aux artistes. La concurrence étrangère, on doit le reconnaître, ne fut pas pour rien dans cette détermination. Les initiatives prises par des centres d'édition moins timorés, les ateliers d'art décoratif des grands magasins notamment, y

RENÉ BUTHAUD.
PL. XI.

Céramique de grand feu, 1927.

contribuèrent sans doute aussi. Mais il convient de faire entrer surtout en ligne de compte l'émulation provoquée par l'approche de l'Exposition de 1925. Alors, pour se conformer au règlement qui excluait la copie, touchés peut-être en même temps par la bonne parole qui se répandait généreusement, les industriels cherchèrent des modèles nouveaux.

L'élan était donné. Le public, par la préférence qu'il marqua tout de suite pour ces ouvrages où il trouvait une pureté de tons, une franchise de formes inhabituelles, encouragea ce mouvement. Et des collaborations de plus en plus nombreuses s'établirent entre les fabricants et les artistes.

Beaucoup de ces derniers, il est vrai, des décorateurs — les purs céramistes se tiennent à l'écart — ne sont pas spécialisés. Ils appliquent leurs qualités inventives à des réalisations de genres forts différents. Mais, animés de l'esprit moderne, ils ont le sens du décor rationnel. A la différence d'un Ducerceau ou d'un Bérain qui, au XVIII^e^ siècle, composaient des motifs identiques pour les porcelainiers, aussi bien que pour les treillageurs, les serruriers, les brodeuses ou les tisserands, ils s'efforcent d'adapter chacun des leurs à la matière qui doit lui servir de support. Certains d'entre eux d'ailleurs se sont adonnés plus particulièrement aux arts du feu et l'on voit se multiplier jusque dans la production courante des modèles d'un goût délicat.

C'est dans le service de table que cette production trouve les plus larges débouchés. Le décor de la table, où la somptuosité raffinée d'autrefois fit place trop souvent à un luxe tapageur ou à un regrettable laisser aller, reprend peu à peu de sa qualité et de son importance. Dans notre vie hâtive, dispersée, l'heure des repas est un des rares moments qui nous restent pour nous réunir et causer à notre aise. Afin d'égayer l'humeur des convives, il n'est pas indifférent qu'aux satisfations de la bonne chère s'ajoute le plaisir des yeux. Celui-ci doit compléter celles-là : c'est à quoi l'on s'efforce volontiers aujourd'hui.

Si la porcelaine a gardé dans cette recherche un rôle appréciable, elle baisse toutefois dans la faveur du public qui va plutôt à la faïence. Ses hauts prix ne sont pas étrangers à cette désaffection. Mais on en peut voir une autre cause dans l'évolution du goût. A l'élégance fragile de la porcelaine, on préfère instinctivement la robuste bonhommie de la faïence qui s'accorde avec les actuelles tendances à la simplicité et dont les vifs coloris agrémentent la sobriété de nos aménagements modernes.

L'industrie d'ailleurs a singulièrement amélioré la composition de la matière. On sélectionne avec soin les argiles que l'on choisit presque blanches et l'on y ajoute du kaolin. Mélangés à la silice longuement broyée, tamisés, décantés, filtrés, ces éléments donnent une pâte très fine qui supporte de hautes températures. Dans les fours, qui ont été l'objet d'inces-

ÉTIENNE AVENARD.

PL. XII.

Faïences stannifères.

sants perfectionnements, ils se transforment en une substance dure et sonore, si belle qu'on n'a plus besoin de la cacher sous un engobe et qu'on la couvre seulement d'un émail transparent au travers duquel on la laisse voir dans toute sa pureté.

La forme a peu changé dans la vaisselle de table. Les assiettes et les plats, aussi bien que les autres pièces d'un service, ont pris depuis longtemps leur aspect définitif. Il est déterminé par l'usage qu'on en fait et qui ne varie point. L'établissement d'une forme nouvelle exige au reste une minutieuse mise au point et la construction d'un matériel coûteux : une série de moules et de calibres pour chacun des types, selon qu'ils s'exécutent par le moulage et le coulage, comme les pièces spéciales, ou à l'aide du tour, comme les assiettes et les plats.

On s'est donc borné à des modifications de détails. On a réduit le creux de l'assiette que l'on fait parfois presque entièrement plate. Tantôt on a supprimé le marli et tantôt on l'a doublé. On a souligné d'une légère moulure les bords, ou bien à leur courbe régulière on a subsistué les angles d'un polygone. Mais c'est dans le décor surtout que se manifestent les trouvailles des artistes.

Pour l'exécuter, les porcelainiers, qui se servent encore du pinceau pour les ouvrages délicats, emploient beaucoup l'impression à la décalque. Ils le posent sur émail. Les faïenciers au contraire travaillent sur le biscuit amené, grâce à des tempé-

ratures de treize cents degrés, à une résistance infiniment plus grande que celle du biscuit de porcelaine, et qui ne nécessite plus, après l'émaillage, qu'une cuisson au feu de moufle. Sans négliger les autres procédés, gravure, lithochromie au pinceau, ils utilisent de préférence le pochoir, un pochoir souple en feuille de cuivre ou d'étain, à travers les jours duquel la couleur est appliquée à la brosse ou projetée à l'aérographe. On obtient de la sorte des à plat aux contours nets ou ces gammes régulières de dégradés dont nous aimons la précision.

Au surplus, les décorateurs savent donner à leurs modèles le caractère qui sied à la matière pour laquelle ils les composent, mettant en valeur par des motifs légers la précieuse transparence de la porcelaine, accusant par de plus fermes dessins et des tons plus appuyés le solide éclat de la faïence.

Des manufactures de Limoges sont sorties, au cours de ces dernières années, des pièces d'une élégance discrète. Quelques uns des plus récents services, édités par M. Théodore Haviland notamment et signés Suzanne Lalique, Jean Dufy, Léonce Rivière où le décor compte juste comme il faut, ont la fantaisie de bon ton qui sied à cette production de luxe.

La même volonté de rajeunissement s'affirme dans les grandes faïenceries, en Bretagne, sous l'impulsion d'artistes comme Quillivic ou Mathurin Méheut ; en Alsace, où les centres d'artisanat ont été revivifiés ; en Lorraine, où la puissante firme de Sarreguemines

et Digoin, pourvue d'un parfait outillage se distingue par son impeccable technique; dans les importants ateliers de Montereau, Creil, et Choisy-le-Roy, qui, sous le contrôle artistique de M. Faugeron, exécutent en abondance des modèles nouveaux, dus aux créateurs les plus avisés.

Il faut mettre à part l'action d'un homme de goût, M. Geo Rouard qui, non content de répandre dans le public les œuvres des grands potiers, a imprimé au décor de la table des directions originales et rationnelles. Il pense la-dessus en raffiné, s'attachant à obtenir des harmonies délicates, sans négliger le côté pratique. Animateur laborieux, ses idées, grâce au talent d'un Drésa, d'un Hermann-Paul, d'un Marcel Goupy surtout, il leur a donné corps dans les deux matières, par des réalisations charmantes.

Jean Luce ne contribua pas moins à relever le niveau de cet art familier. Il réussit aussi bien dans la porcelaine que dans la faïence, soulignant la préciosité de la première par de subtils décors, nuées aux rayons d'or, combinaisons de lignes géométriques ; enlevant sur l'opacité de la seconde de sobres motifs au pochoir, parfois de simples monogrammes dont les tons s'accordent avec les fonds ivoire, gris ou ocre. C'est toujours d'un style dépouillé, plein de distinction.

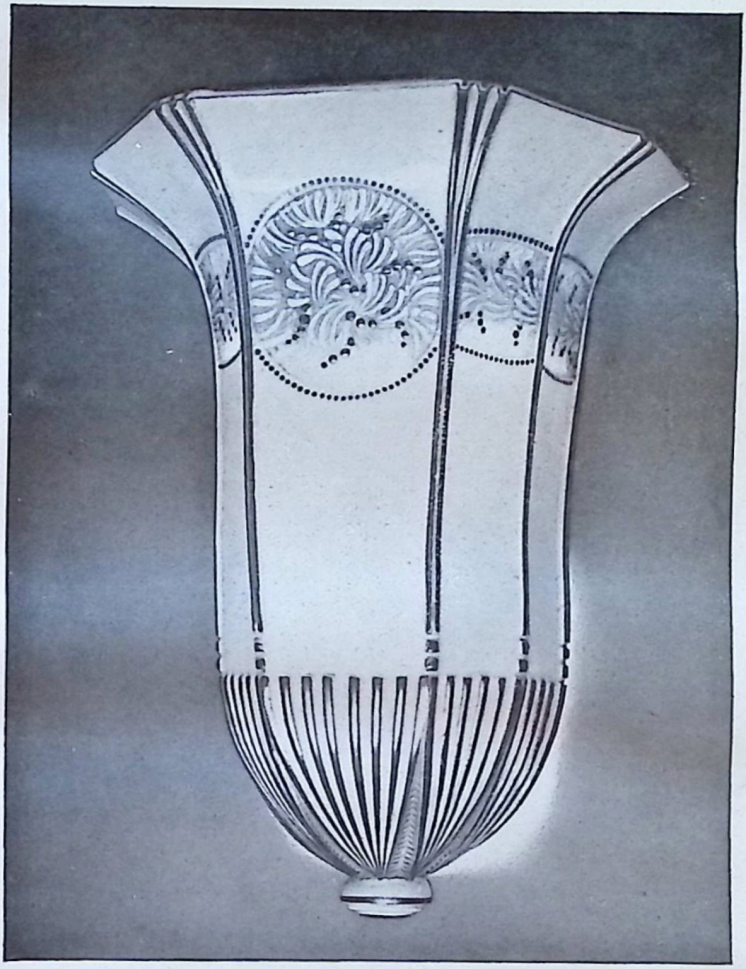
Il y a certes beaucoup à faire encore pour vaincre la routine. On ne saurait trop insister pourtant sur le pouvoir de diffusion de tels ouvrages qui, facilement

admis par le consommateur moyen, déterminent peu à peu chez lui un courant favorable à toutes les tendances contemporaines.

Le bibelot joue un rôle analogue. Sous forme d'objets d'usage, luminaire, encriers, cendriers, serre-livres, bonbonnières, boîtes à poudre etc... ou de pièces purement décoratives : vases, coupes, statuettes, il s'introduit partout, grâce à ses prix modestes. Il apporte sa note plaisante dans tous les logis et habitue les yeux aux coloris et aux formes de ce temps.

Là encore, on a fait de sensibles progrès. Toutes les matières céramiques sont mises à contribution pour le réaliser, depuis la terre vernissée jusqu'à la porcelaine, mais principalement la faïence et l'on s'est plu à ressusciter en son honneur les savoureuses manières de l'artisanat rustique aussi bien qu'à lui appliquer les plus audacieuses recherches modernes. Toutefois, si résolûment poussé à la synthèse que soient certains d'entre eux, ils gardent toujours une bonhommie aimable et révèlent souvent une inspiration spirituelle.

La plupart des fabriques dont nous venons de parler donnent au bibelot une place importante dans leur production. Il conviendrait encore de citer les faïenceries de Sainte-Radegonde-les-Tours, de Saint-Jean-du-Désert, de Longwy, de Lunéville et les ateliers que dirigent avec goût MM. Fau et Guillard, M. Achille Bloch et ses fils ou M. Bocquillon. Quant aux artistes qui tournent leur invention de ce côté,



HENRI RAPIN.

PL. XIII.

Applique lumineuse en porcelaine exécutée par la Manufacture nationale de Sèvres, 1922.

ils sont nombreux. On pourrait citer beaucoup de noms et beaucoup d'œuvres : Édouard Sandoz et ses études d'animaux, ses poissons dont les corps souples semblent vivre sous l'émail luisant; Leyritz et ses statuettes qui prennent, dans la simplicité de leurs lignes et la naïveté de leur expression, un caractère archaïque ; Marcel Goupy, Jean Luce encore, et leurs vases discrètement ornés; les blessés de l'Atelier Lachenal et leur production très variée ; Sue et Mare et leurs surtouts de tables, leurs corbeilles de faïence toute blanche d'une élégance volontairement surannée; les frères Adnet et leurs interprétations d'oiseaux réduites aux plans essentiels ; Oleziewicz, Mme Sougez, Mlle Claude Levy et leurs figurines aux volumes simplifiés, aux déformations suggestives, leurs vases ornés d'amples motifs indiqués à larges traits. Il convient à ce propos de souligner une fois de plus la participation des ateliers des grands magasins qui suscitent un grand nombre de ces créations et contribuent puissamment à en répandre la vogue.

On doit noter aussi l'active propagande entreprise dans nos colonies, au Maroc principalement, pour restaurer l'industrie domestique et rendre la vie aux ateliers indigènes dont la production est souvent d'un attrait pittoresque.

L'industrie trouve enfin largement à s'employer dans la céramique architecturale. Cette utilisation des arts du feu tenta, nous l'avons dit, la plupart des

maîtres potiers, depuis Deck qui s'efforça d'en améliorer la technique et en donna d'intéressants exemples; Carriès qui abrègea ses jours en modelant et en cuisant sa porte monumentale pour la princesse de Siez Montbéliard ; Chaplet dont la cheminée pour le baron Vitta, sculptée par Dalou, est le principal ouvrage de grès ; Metthey qui appliqua un généreux talent à des pièces de dimensions imposantes et rêva d'œuvres colossales; Bigot qui ambitionna de revêtir des murs de céramiques colorées et réalisa d'ailleurs de remarquables décorations jusqu'à Auguste Delaherche qui aime à tirer de la dure matière de somptueux éléments ornementaux.

Les frises, les chapiteaux, les encadrements de baies, exécutés en terre cuite, en faïence ou en majolique n'ont pas cessé d'être en faveur à la fin du siècle dernier et obtinrent un succès particulier aux expositions de 1878 et de 1889. Et si, le penchant aux lignes tourmentées qui s'étendit par la suite à toute espèce de décor et dont quelques façades de cette époque ont gardé le fâcheux témoignage faillit éloigner définitivement le public de ce mode architectural, des tentatives plus récentes et plus sobres ont effacé cette regrettable impression.

Tentatives trop rares, il est vrai. Pourtant les actuels procédés de construction semblent s'y prêter au mieux. Le fer comme le béton armé appellent ces revêtements qui les agrémentent d'une parure gaie, propre, et d'un entretien facile. Mais la routine, en

maintenant pour les remplissages le culte de la pierre et de ses imitations, détourne de la céramique propriétaires et architectes. Peut-être aussi l'industrie n'a-t-elle pas fait, pour en répandre l'usage et en renouveler les applications, tous les efforts nécessaires.

Elle seule peut jouer dans la circonstance un rôle efficace. Le cas d'un artiste comme Maurice Dhomme qui, par ses propres moyens, réalise en faïence des plaques estampées et des figures, des motifs en relief modelés à la main dont il compose de savoureux décors, demeure forcément exceptionnel et de portée limitée. Il faut pour mener à bien cette diffusion, l'énorme outillage dont disposent les grandes fabriques.

Soyons justes toutefois et reconnaissons que plusieurs d'entre elles ont pris, ces derniers temps, d'appréciables initiatives auxquelles certaines même ont associé des artistes. Là encore l'exposition de 1925 a eu sa large part d'influence.

Nous n'insisterons pas sur les utilisations de la brique et de la tuile, qui cependant, rien que par d'ingénieuses dispositions procurent de très agréables effets. Dans le parement céramique, une préférence s'affirme nettement pour le grès, au détriment des autres matières moins fines et moins résistantes. Mais les recherches des industriels qui, dans ce sens, ont donné de forts intéressants résultats, ont porté pareillement sur le décor. La maison Gilardoni, avec René-Georges Gautier, la Société des produits céra-

miques et réfractaires de Boulogne-sur-Mer, avec André Groult et d'autres firmes importantes, ont produit des carrelages dont la qualité artistique n'est pas niable.

Combinant d'heureux motifs aux tons discrets, tantôt imprimés sous émail, tantôt estampés au moule, ces carreaux fournissent un élément précieux au dallage, au revêtement extérieur ou au revêtement intérieur, dans les vestibules, dans les cabinets de toilette, ou les salles de bains. Il est nécessaire d'ouvrir ici une parenthèse. Les habitudes contemporaines d'hygiène et de sport donnent à la salle de bains une importance qui l'a fait entrer dans les préoccupations des artistes. Depuis 1909, année où Pierre Chareau en exposa pour la première fois un projet, la plupart des Salons nous en ont montré quelques spécimens et les industriels à leur tour y ont apporté leurs soins. En même temps, l'appareillage sanitaire qui, avant 1882, était tout entier importé d'Angleterre, devenait l'objet d'études sérieuses de la part de nos fabricants qui sont parvenus à réaliser des pièces excellentes. Personne aujourd'hui n'égale nos céramistes dans l'élégance et le goût de ces aménagements.

Ils y emploient la mosaïque plutôt que le carrelage. C'est en effet dans le rajeunissement de ce très ancien mode de revêtement que se manifestent les plus remarquables trouvailles modernes. Les petits cubes de grès cérame et de grès flammé, associés au marbre, à la pâte de verre, à l'émail de Venise où joue le mé-

tal précieux, enrobés dans le ciment, constituent des tapis ou des panneaux chatoyants dont le décor, parfois reste imprécis, parfois s'affirme en arabesques, en figures, en motifs floraux qui, tantôt couvrent la maçonnerie, tantôt l'enrichissent sans la dissimuler. Des ateliers Gilardoni, Fourmantraux et Delassus, Gentil et Bourdet notamment, sont sortis des applications séduisantes de ce procédé.

La mosaïque, dépassant le seuil du logis, a gagné le jardin. Elle met la variété de ses couleurs sur les terrasses, au bord des fontaines sur la margelle des bassins, et au fond des vasques où son or transparaît sous l'eau pure. Les dessinateurs de jardins, qui se plaisent à présent aux ordonnances architecturales, demandent volontiers à la céramique le concours de ses tons et de ses formes. Pour souligner le dessin régulier des plates-bandes ou le ponctuer de volumes solides, on y érige des vases, des figures en grès, en porcelaine dure et même en faïence et en terre émaillée.

Les ateliers *Primavera* ont édité de grandes amphores décorées à la fresque, par Salvado, de hautes figures largement indiquées, procédé que M. Laurin emploie aussi avec succès. Augé-Laribé s'inspirant de la production populaire de Provence, exécute des jarres majestueuses encore que toutes simples, dont le galbe svelte et les tons d'ocre brillants au soleil font toute la parure.

Ainsi des abords de notre demeure jusqu'à l'inti-

mité de nos appartements, il est permis de constater la part que prend l'industrie céramique au renouvellement du décor de la vie.

V. — SÈVRES

La manufacture nationale de Sèvres est le champ d'expérience où s'élaborent tous les arts céramiques en même temps que la première fabrique de France. Elle est cela en principe mais, à vrai dire, elle ne réalise pas sans peine ce double idéal et n'a guère cessé au cours de son histoire de pencher alternativement vers l'un ou vers l'autre de ces caractères. Tous deux concourent pour une part égale à justifier son existence. Chaque fois qu'il fut question de la supprimer on a entendu ses défenseurs proclamer les services qu'elle est appelée à rendre aux industriels, à la fois par les études techniques poursuivies dans ses laboratoires et par l'excellence de ses produits dont la réputation mondiale rejaillit sur toute la céramique française.

Malheureusement, entre les mains des chimistes et des praticiens principalement absorbés par leurs expériences, elle a été souvent détournée, au XIX^e^ siècle, des recherches artistiques. De plus, établissement officiel,

limitée par son système budgétaire à un rendement minime et retenue par son règlement dans la routine administrative, elle est demeurée longtemps comme à l'écart de la vie, isolée de l'activité du dehors. Aussi n'a-t-elle participé que fort tard au mouvement de rénovation des arts du feu.

La qualité décorative de sa production était tombée, pendant le second Empire, aussi bas que possible, encore que sous la savante direction de Regnault d'utiles améliorations techniques eussent été obtenues et que pour la première fois un atelier de faïence ait été joint à ses ateliers de porcelaine. Faute de goût, les bons outils, confiés à de très habiles mains, donnaient, au point de vue artistique, de piteux résultats que ne parvenaient pas à compenser les tours de force de fabrication.

Vainement d'abord on tenta de réagir. Les judicieux rapports d'une commission de perfectionnement nommée après la guerre de 1870 ne dépassèrent point le domaine de la théorie et les efforts de la direction des travaux d'art, instituée dans le même temps, n'eurent guère de meilleur effet. Il faut dire que les successifs titulaires de ce poste, de Carrier-Belleuse à Coutan et au graveur Chaplain, ne paraissaient point spécialement désignés pour accomplir l'œuvre décorative qui leur était confiée. D'ailleurs le personnel placé sous leurs ordres, figé dans de vieilles habitudes, était malaisément accessible aux idées de

réforme. Le prix de Sèvres, même, que l'on fonda dans le dessein d'attirer à la manufacture des artistes de l'extérieur ne répondit que médiocrement aux espérances.

Pour quelques modèles ingénieux signés Chéret, Taxile Doat, Rodin dont le court séjour aux ateliers n'a point laissé de traces bien profondes, pour quelques beaux ouvrages de Dalou, que de pauvres réalisations sortirent alors de la maison, services banals, vases et pièces de fantaisie surchargés de décors, où les motifs floraux répandus à l'aventure, sans aucun souci d'harmonie avec les formes d'ailleurs désuètes ou inutilement tourmentées, alternaient avec des paysages, des figures ou de fâcheuses reproductions de tableaux !

Cependant Lauth, administrateur, et Vogt qui travaillait à ses côtés découvraient les formules de la pâte et de la couverte d'une porcelaine nouvelle capable de supporter les émaux colorés et les couleurs de fond du demi grand feu et dont l'usage s'est perpétué depuis ; on établissait les modes d'emploi des rouges flammés qui obtinrent le plus grand succès à l'Exposition de l'Union des Arts décoratifs, en 1884. Deck, qui prit la succession de Lauth, trop tôt disparu pour imprimer à la Manufacture une direction nouvelle, s'appliquait à la reconstitution de la pâte tendre, à la création d'une matière propre à la décoration extérieure et inventait la grosse porcelaine ou grès porcelanique dont la plasticité permet à l'artiste de modeler

ROBERT BONFILS.

PL. XIV.

Tasse et soucoupe exécutés par la Manufacture nationale de Sèvres, 1922.

directement des motifs ornementaux sans recourir à l'intervention du praticien.

Travaux de laboratoire toujours, trouvailles précieuses, encore que sans application pratique à la production courante, si l'on en croit les porcelainiers limousins et berrichons de l'époque ; activité profitable néanmoins, mais insuffisante pour maintenir le haut renom de Sèvres.

Il y manquait l'impulsion d'un homme de goût. Cet homme se trouva. Alexandre Sandier, devenu directeur des travaux d'art, bénéficia, il est vrai, d'un règlement assoupli qui lui donnait notamment plus d'emprise sur le personnel artistique, mais aussi, mieux au fait que ses prédécesseurs du mouvement contemporain, il ambitionna d'y mêler la vieille maison.

Il simplifia les formes et suscita des décors plus sobres, tout au moins plus en accord avec la ligne et les proportions de la pièce. Ces formes et ces décors d'un dessin affiné, fleurs stylisées, arabesques élégantes selon la manière en vogue, il les sut adapter aux belles matières que les chimistes avaient mises au point. Ce fut vraiment un renouveau que l'Exposition de 1900 consacra.

A côté de l'ancienne porcelaine dure, ornée de couleurs au grand feu, de la porcelaine nouvelle, dont certaines pièces, sous leur couverte cristallisée, brillaient d'un éclat fragile, de la porcelaine tendre enfin reconstituée par Vogt, et se prêtant à de vives

et fraîches colorations, figurait le grès cérame auquel Vogt encore avait consacré ses soins. En cette matière étaient des vases modelés par Massoule, Gros, Binet et les éléments d'ouvrages architecturaux comme la frise du Grand Palais, la travée du pavillon inachevé de Risler et Coutan qui occupe aujourd'hui le fond du square Saint-Germain-des-Prés, ou la cheminée monumentale de Paul Sédille.

On ne ménagea point les approbations à cet ensemble et la faveur du public orienta la manufacture vers des voies nouvelles.

Les difficultés que l'on rencontra pour satisfaire aux nombreuses commandes recueillies après l'Exposition firent en effet sentir l'étroitesse du régime budgétaire qui, limitant les dépenses au montant de la subvention annuelle et rendant aux caisses de l'Etat la totalité des recettes ne laissaient aucune élasticité à la production.

On aspira dès lors à un statut plus libéral, autorisant de plus directs rapports avec le consommateur, assurant enfin à la maison la vie qui lui manquait. Dès les premières années de ce siècle un magasin de vente avait été ouvert Boulevard des Italiens, qui fut transféré plus tard rue de Rivoli. Mais les raisons économiques que nous venons de dire restreignaient singulièrement ses moyens d'action et l'on commença en 1906 à parler d'autonomie. C'était une révolution ou plutôt une restauration — puisque la manufacture, à ses débuts, s'alimenta sur ses propres ressources —

en tout cas une mesure énergique et qui demandait réflexion. D'ailleurs, il était permis de craindre que, passant d'un extrême à l'autre, Sèvres, tout à des préoccupations d'ordre commercial, ne risquât d'oublier ses recherches artistiques. A quoi l'on pouvait répondre en rappelant les exemples magnifiques de son passé d'indépendance et en démontrant que son intérêt même, le mieux entendu, l'obligeait au respect de la tradition. Ce qui n'empêcha point le projet quand, en 1913, il fut enfin soumis au Parlement, d'échouer devant l'opposition du Sénat. Entre temps néanmoins, la manufacture administrée par Baumgart, puis par Emile Bourgeois et toujours sous la direction artistique de Sandier, persévérait dans ses bonnes dispositions, ainsi que l'atteste une série d'œuvres fort recommandables. De plus en plus, on conviait à y travailler des artistes du dehors et l'on put lire sur les vases, à côté des signatures de décorateurs attachés à la maison comme le fidèle Gebleux, celles de Guinard, de Bénédictus, de M^lle^ Rault, d'Eaubonne, de Gillet, de M^lles^ Vergnes, qui s'efforçaient d'y apporter leurs conceptions personnelles et, sur les biscuits, les noms de Théodore Rivière et de Max Blondat.

Cette tendance s'accentua encore grâce à la fondation, en 1909, du comité technique ou furent appelés Dammouse et Lalique avec Max Blondat. Il procédait périodiquement à l'examen des projets envoyés de l'extérieur.

Après la guerre qui marqua fatalement un temps d'arrêt dans la production artistique mais, au cours de laquelle, l'activité des dirigeants sut faire participer la Manufacture à la défense nationale en y organisant la fabrication intensive de récipients de grès destinés à la préparation des explosifs, ce comité fut élargi et désigna un de ses membres aux fonctions nouvelles d'inspecteur des travaux d'art. C'est en cette qualité que Félix Aubert, puis Henri Rapin furent appelés à continuer l'œuvre entreprise par Alexandre Sandier.

Vers cette époque aussi, commença de se manifester l'initiative d'un animateur, M. Lechevallier-Chevignard, qui, succédant à M. Emile Bourgeois, et tout en poursuivant avec énergie l'œuvre de libération économique entreprise par son prédécesseur, s'employa résolûment à faire de la Manufacture une maison moderne dans toute l'acception du mot,

Déjà les fabrications de guerre avaient entraîné certaines modifications dans l'outillage, notamment l'emploi des moteurs électriques pour les tours, épargnant à la fois une dépense physique aux ouvriers et permettant un travail plus rapide et plus régulier. D'autre part, sous la surveillance directe de MM. Chauvisé et Ernest Baudin on étudia pour le chauffage des fours l'utilisation de combustibles nouveaux. Le mazout fut d'abord essayé, qui donna d'excellents résultats. Mais on finit par lui préférer le goudron, d'un rendement aussi sûr, non moins avantageux au point de vue économique et qu'il est plus facile de se procu-

SUZANNE LALIQUE.
PL. XV.

Service de table en porcelaine, 1927.
(édité par Théodore Haviland pour le *Grand Dépôt*).

rer. A quelques fours on adapta le gaz avec lequel on parvint à obtenir les plus hautes températures.

Enfin aux différentes matières que l'on produisait jusque-là on ajouta la faïence. Un atelier fut créé que dirigea d'abord Etienne Avenard, puis Gensoli, deux céramistes avertis. On y fit une belle faïence stannifère où, sur l'engobe ou les oxydes colorants, l'émail brille d'un éclat gras et chaud presque aussi savoureux au toucher qu'au regard.

En même temps la porte était largement ouverte à tous les décorateurs en renom. A côté de ceux-là, de nouveaux venus se révélèrent. C'est une équipe nombreuse qui, s'adjoignant aux artistes de la maison, prépara l'exposition de 1925. Il faut insister sur cette date, qui marquera dans l'histoire de la Manufacture, et sur cette participation où s'affirmaient les heureuses recherches de ses ateliers dans tous les arts de la terre.

Toutes les destinations, tous les procédés de la céramique étaient en effet rassemblés dans les deux pavillons jumeaux qu'unissait un petit jardin. Céramique architecturale d'abord : les constructions d'André Ventre et Pierre Patout, se revêtaient extérieurement de carreaux de grès et portaient sur leur façade d'ingénieux bas-reliefs en terre cuite modelés par Max Blondat. Elles se paraient intérieurement de frises et lambris décorés par Mme Suzanne Lalique et par Guillonnet et de quatre panneaux ornés d'agréables motifs et réalisés, l'un en faïence stannifère, l'au-

tre en porcelaine siliceuse, le troisième en porcelaine dure et le quatrième en grès cérame.

On y voyait en outre une salle de bains en grès émaillé où se dessinait un léger décor en relief aux lignes géométriques, de Joe et Jean Martel, et une étonnante salle à manger de Lalique, toute habillée de marbre niellé d'argent.

Dans le jardin, autour duquel s'érigeaient des vases colossaux en grès émaillé, composés par Patout, exécutés par Gauvenet et que tapissait une mosaïque, se creusait un bassin central de Rapin, accompagné de quatre vasques où le grès cérame jouait encore son rôle et dont l'eau calme était peuplée de poissons lumineux en porcelaine.

Une présentation élégante offrait dans les salles la variété des objets d'usage, des bibelots et des vases. Et l'on doit reconnaître qu'une invention neuve et parfois très séduisante s'y découvrait dans le décor et dans les formes. Rien n'est plus délicat que certains services de Claude sur le marli desquels courent de minces arabesques d'or ou de tons subtils, rien de plus précieux que ces tasses menues où Bonfils a tracé de jolis sujets d'une grâce un peu mièvre. Les surtouts de tables, les coupes, les lampes de Rapin, Depportes, Gauvenet où la lumière se joue à travers les épaisseurs inégales de la matière au modelé transparent procurent d'agréables effets d'éclairage.

De bons sculpteurs comme Pompon, Quillivic, Contesse, Guino, Bartholomé, Mme Annie Mouroux

ALBERT DAMMOUSE.
PL. XVI.

Porcelaines et pâtes de verre, 1902-1910.
(Musée des Arts décoratifs).

ont composé pour le biscuit d'intéressants modèles dont les plans simplifiés sont mis en valeur par les tons de terre cuite qu'on donne volontiers à la pâte aujourd'hui. Et sur les formes des vases rajeunis par Ruhlmann et Félix Aubert, des artistes comme Dufy, de Waroquier, Jaulmes, Serrière, M^lle^ Fontaine, M^mes^ Lalique, de Beaumont, Dunaime, Eric Bagge, Lissim ont peint des motifs de fantaisie, des fleurs stylisées, des combinaisons de lignes géométriques, voire des figures, avec le sobre dessin, les fins accords de coloris et le rythme mesuré que l'on goûte à présent.

On a continué depuis. Le régime de l'autonomie enfin décrété n'a pas interrompu cet essor. Bien au contraire. Dernièrement encore la Manufacture exécutait le revêtement et le mobilier en grès cérame de la gare de Lens. Soucieux d'établir un lien entre elle et les autres fabriques, même de l'étranger, l'administrateur ouvrait les ateliers de Sèvres à Jean Gauguin, le fils du peintre illustre et lui-même un des meilleurs artistes de la manufacture danoise Bing et Groendhal, laquelle accueillait en retour Gensoli pendant plusieurs mois. Les créateurs de modèles que nous venons de nommer, et d'autres encore, fournissent toujours une collaboration assidue que favorisent de plus amples débouchés.

Ainsi l'illustre maison, où se poursuivent les expériences et les démonstrations techniques en même temps que s'affine de jour en jour la qualité artistique de sa production, est bien prêt d'atteindre le double

idéal qui lui est proposé. On peut regretter seulement que parmi les bons décorateurs qui la font bénéficier de leur talent et à côté des praticiens, se trouvent trop peu de véritables céramistes, familiarisés avec toutes les difficultés du métier, connaissant toutes les ressources de la matière. Eux seuls sont capables de renouveler les arts de la terre avec l'accent qui leur est propre. Et l'on est obligé de constater la même carence dans l'industrie privée.

Pourtant les écoles professionnelles ne manquent pas. En plus de celles qui fonctionnent dans les grands centres, comme Limoges et Vierzon, l'Ecole des Arts appliqués de la Ville de Paris, rue Dupetit-Thouars, comporte des cours et des travaux pratiques où les jeunes gens sont initiés aux diverses opérations du métier. Quant à l'école rattachée à Sèvres même et dont les attributions ont été élargies par un décret de Léon Bourgeois en 1891, elle prépare des céramistes non-seulement pour la Manufacture mais pour toutes les fabriques françaises. Malheureusement le savoir technique ne se complète que trop rarement du bon goût naturel et de l'esprit d'invention.

LA VERRERIE

I. — LA PÂTE DE VERRE

On pourrait indifféremment rattacher ce chapitre à la céramique où à la verrerie. Il nous servira en tous cas de transition logique. Les ouvrages dont il va être question sont à la limite des deux matières. Ils tiennent de l'une et de l'autre par leur substance, leur technique et leur aspect.

A la différence du verre qui se travaille à chaud, la pâte de verre, comme la pâte céramique est d'abord soumise à une série d'opérations à froid. Faite d'une poudre vitreuse, rendue plastique par l'adjonction de certains éléments agglutinants qui varient suivant les méthodes — et les secrets des artistes, elle est appliquée à l'intérieur d'un moule en terre réfractaire, avant de passer au four où elle subit une température assez élevée pour la faire fondre mais insuffisante pour que les diverses parties colorées de son décor, en coulant, se mélangent entre elles. Parfois demi-opaque et d'une transparence comparable à celle de la porcelaine, elle devient d'autres fois presqu'aussi translucide que le verre.

On lui a prêté de très lointaines origines qui remonteraient, dit-on, jusqu'à l'antiquité égyptienne ou tout au moins jusqu'aux verres murrhins décrits par Pline le naturaliste, encore que nulle pièce authentique ne permette de baser ce rapprochement sur une étude directe.

Toujours est-il que lorsqu'à la fin du siècle dernier apparurent les premières pièces de pâte de verre, elles furent goûtées principalement pour l'imprévu de leur matière.

C'est au sculpteur Henri Cros qu'on les doit. Comme Carriès qui se fit potier pour fournir à l'expression de ses rêves l'éclat et la souplesse de la céramique, Cros fut amené à cette découverte en cherchant une substance qui se prêtât à la sculpture polychrome de façon plus durable que les cires colorées dont il usait alors. Des essais empiriques pratiqués dans le foyer de son poële et qui remontent à 1884, il passa bientôt à une technique plus sûre.

Dans le four qu'il édifia chez lui, rue de l'Amiral-Roussin, puis dans celui que Roujon, alors directeur des Beaux-Arts, lui fit concéder à la Manufacture de Sèvres avec un atelier, il a réalisé des œuvres importantes et dont l'attrait n'est pas niable. Il en vint même à ambitionner la création de grandes pièces architecturales et sans doute aurait-il mené à bien la vaste décoration qu'il avait entreprise et qui avait pour thème *l'Espérance de la belle saison,* si la mort, en 1897, n'avait interrompu ses travaux.

FRANÇOIS DÉCORCHÉMONT.
PL. XVII.

Pâtes de verre, 1927.
(éditées par Géo Rouard).

Les morceaux qu'il a laissés, quelques vases, en plus de ses bas-reliefs, ne méritent évidemment pas l'espèce d'oubli où les tient à présent le public. Son *Education d'une amazone,* sa *Joueuse de flûte,* son *Histoire de l'eau,* son *Histoire du feu* ont un charme certain. Pourtant, avec le parti pris d'archaïsme qui s'affirme dans le dessin des figures et qu'accentuent des coloris fanés comme si les siècles avaient passé sur eux, ces compositions n'ont pas la franchise que l'on aime aujourd'hui. Il faut bien dire aussi que la matière, grenue et terne, n'est pas encore d'une qualité très raffinée.

Les quelques émules suscités d'abord par Cros, Ringel d'Illzach, avec ses médaillons, Georges Despert, avec ses statuettes et ses bibelots, ne l'ont guère améliorée. C'est le céramiste Dammouse qui sut lui donner sa délicate saveur.

Mais avant de nous arrêter à cet artiste, il convient de dire un mot d'une production demeurée tout à fait exceptionnelle mais assez voisine de la pâte de verre pour avoir pu exercer quelque influence sur ses adeptes. Nous voulons parler des émaux translucides de Thesmar. On était tout à l'émail dans les années qui précédèrent 1900. On l'employait à orner des bijoux, on l'appliquait sur du verre. Avec les émaux peints sur métal, on composait des décors brillants et parfois indiscrets. Thesmar lui-même commença par exécuter chez Barbedienne des ouvrages de ce genre. Mais

il aspirait à autre chose. Après de longues recherches, il parvint à exécuter ces fragiles coupelles faites d'un émail translucide qui, sans le secours de la mince feuille d'or où l'appuyaient les artistes médiévaux, n'est retenu que par un cloisonnement presque invisible, tour de force dont les premiers exemples remontent à 1893. Les Russes, les Japonnais et les Suédois ont usé de procédés analogues, mais leurs travaux sont loin d'avoir la finesse de ceux de Thesmar. Sur un fond à demi opaque, de tonalité adoucie, crème, rose pâle, une flore stylisée à l'orientale (des bleuets, des guis) se répand en tiges souples, en feuilles, en pétales transparents qui étincellent comme des joyaux. Thesmar s'essaya encore à poser ses émaux sur la blancheur d'une porcelaine tendre et réussit de la sorte de charmants petits vases. Sa technique tenta peu d'artistes, encore que Feuillâtre s'en soit rapproché dans la réalisation des menus objets, parfois charmants, qn'il exécuta en émail.

Celle de Dammouse, en diffère profondément. On peut remarquer cependant que lorsqu'il s'essaya vers 1898 à la pâte d'émail ses premières pièces, aux parois si minces, n'étaient pas sans rapports, quant à l'aspect du moins, avec les fragiles coupes de Thesmar. D'ailleurs, à défaut de sertissure de métal, il enchassait la mosaïque colorée de ses décors dans une manière de cloisonnement en émail plus dur.

Très vite en possession d'une sûre méthode qu'il

ne varia guère, Dammouse nous a laissé des œuvres exquises. Ses coupes, ses bols, ses gobelets, ses calices, frêles dans leur petitesse, valent surtout par le charme subtil de leur substance.

L'ornement très sobre, d'un relief à peine sensible, s'accorde avec la grâce des formes. C'est un léger feuillage, une couronne d'algues ou de fleurs qui s'enroule sur le bord du vase dont la transparence assourdie, où joue la lumière, s'enrichit de colorations parfois assez vives — des bleus d'azur, des mauves, des verts clairs — mais qui se fondent et se marient en passant par d'imperceptibles transitions.

Si Dammouse évolua peu, Décorchémont nous donne au contraire le spectacle d'un effort qui sans cesse renouvelle ses moyens d'expression. De l'abondance décorative en honneur aux environs de 1900, quand il se mit à produire, il en est venu progressivement à une manière dépouillée qui s'accorde avec des formes puissantes.

Ses premiers ouvrages, des gobelets, des coupes, d'une matière presque opaque s'ornaient de motifs floraux qui s'enlevaient en relief. A cette époque, ayant estampé dans un moule, la poudre de verre colorée, liée par un agglutinant, il démoulait la pièce pour la retravailler. Il la « réparait à cru » comme disent les praticiens de la porcelaine. De fait, c'était une espèce de porcelaine tendre qu'il cuisait ensuite dans un four à basse température.

A partir de 1904, il colore lui-même le verre qu'il fait fondre en y mêlant des oxydes métalliques de son choix. Puis, le bloc refroidi et solidifié de nouveau, il le broie et le pulvérise de sa main. Bientôt, renonçant à sa technique initiale, il soumet ses pièces au feu sans les séparer du moule. Le dessin y gagne en fermeté, les tons s'isolent plus nettement. En même temps sa matière s'affine. Elle est de plus en plus translucide, mais d'une extrême minceur.

Et peu à peu il s'essaie à des réalisations plus robustes. Dès la guerre, il nous donne des vases aux parois épaisses et dont néammoins la transparence s'épure constamment. Il persévère dans cette voie, s'enhardit et obtient des pièces aux proportions de plus en plus imposantes.

Au tour, comme un potier, il réalise son modèle qui lui sert à établir le moule en terre réfractaire et le contre-moule, le noyau où s'adaptera la partie interne de la pièce. La pâte de verre, il l'applique à la main et en répartit les coloris en terminant par le ton de fond. Sous l'action du feu la poussière vitreuse fond et s'amalgame. Les coloris s'entrepénètrent, mais sans s'altérer. Ils demeurent tels que les a voulus l'artiste. La cuisson dure vingt-quatre heures environ, après quoi le refroidissement s'effectue lentement, minutieusement. Les pièces démoulées, Décorchémont polit certaines surfaces pour accuser des parties brillantes sur les fonds plus mats.

Massifs et pourtant harmonieux, élégants et solides

RENÉ LALIQUE.
PL. XVIII.

Verreries, 1924.

à la fois, dans leur galbe franc, ses vases ont la sobre beauté qui vient de la préciosité de la matière, du rigoureux équilibre des proportions. Faisant corps avec la substance vitreuse, les colorations tantôt profondes, tantôt légères et changeantes y tracent de larges marbrures ou d'indéfinissables nuées. Et le décor de plus en plus simple — des combinaisons géométriques, parfois des figures — n'est là que pour envelopper la forme d'un réseau de lignes harmonieuses.

La pâte de verre a fourni quelques adaptations d'usage courant et architectural, frises modelées et colorées dans la masse.

Elle a suscité parallèlement des ouvrages dont on a lieu de regretter souvent le caractère commercial et la médiocre qualité.

On doit toutefois mettre à part ceux de Jean Cros qui a de qui tenir et dont les petites pièces ne manquent pas d'agrément et ceux d'Argy Rousseau qui utilise une substance translucide, d'apparence voisine de la porcelaine tendre, pour la fabrication d'objets usuels, lampes électriques, boîtes, brûle-parfums, et réalise aussi des vases dont la conception tend, depuis quelques années, il faut le reconnaître, à se rapprocher de celle de Décorchémont.

Mais en étudiant la verrerie, nous allons retrouver dans les éléments du décor d'heureuses applications des pâtes de verre et d'émail.

II. — LES PREMIERS RÉNOVATEURS DE LA VERRERIE

L'art du verre est passé par les mêmes étapes à peu près que la céramique, avant d'atteindre à l'épanouissement auquel nous assistons aujourd'hui. Lui aussi, au milieu du siècle dernier, durant la période de léthargie où somnolent tous les beaux métiers, il se réduit à des ouvrages d'une pauvre invention et surtout à des pastiches. Lui aussi, c'est à l'intime union de l'esprit de recherche et des connaissances techniques, réalisée en quelques hommes de talent, qu'il doit d'être soudain revivifié.

Dès lors, il ne cesse plus de prospérer et de s'étendre. Mais cette extension est d'autant plus rapide et atteint d'autant plus sûrement l'industrie que, contrairement aux céramistes, la plupart de ses novateurs, tout en œuvrant des pièces de pure fantaisie, s'attachent à créer des objets d'usage.

En revanche, peut-être ne perçoit-on pas dans son développement la même unité que dans les arts de la terre et particulièrement dans les produits de grand feu. Sans doute il subit l'action des

tendances ambiantes et, de conceptions où le décor occupe une place importante il en vient peu à peu à des formes dépouillées où le rythme des volumes, la qualité de la matière comptent avant tout. Mais, tandis que les efforts des artistes du grès ou de la porcelaine, malgré la diversité de leurs natures, apparaissent unis par une évidente parenté et suivent, de génération en génération, une progression logique, ceux des verriers demeurent beaucoup plus individuels.

Du moins, les maîtres dont les ouvrages dominent cette production, s'ils suscitèrent à leur suite des admirateurs et des émules, voire des courants de modes, sont restés fort indépendants les uns des autres, imprimant chacun à leur art la marque d'une forte personnalité, sans que se discernent entre eux des rapports directs.

C'est que la matière qu'ils emploient a des exigences moins impérieuses que la porcelaine ou le grès. Au lieu de lui être soumis, comme les céramistes aux substances de grand feu, ils en jouent à leur fantaisie. Elle leur offre des possibilités nombreuses et des moyens d'expression infiniment variés. Sur cet instrument très souple l'inspiration de l'artiste peut se traduire en toute liberté.

Non pas, à vrai dire, que le verrier n'ait de rigoureuses conditions professionnelles à observer. Transmises du fond des âges, elles ont été gardées fidèlement jusqu'à nous, conférant une sorte de

noblesse à ce métier, le seul où se conservent encore des « cahiers de secrets ». Au reste, la perennité des opérations comme de l'outillage fondamental attestent ce caractère vénérable. Dans un cadre très simple qu'ont à peine touché les méthodes industrielles modernes, le verrier entretient les rites de ses devanciers. Mais avec quel soin il les accomplit !

Préparation minutieuse du mélange vitrifiable d'abord : silice, soude qui sert de fondant, chaux à laquelle on substitue l'oxyde de plomb pour obtenir le cristal. Confection attentive des creusets où s'effectue la transmutation de ces substances. La terre réfractaire dont ils sont faits — et qui vient généralement de Belgique ou de Normandie — sélectionnée, cuite, broyée, puis, une fois réduite en poudre, travaillée au pied, triturée au malaxeur, doit être indemne de tous corps étrangers qui, se mariant au verre, pendant la fusion, compromettraient sa pureté.

Voilà pour la matière et son contenant. Reste la périlleuse conduite du feu. Dans le four cylindrique, les gaz incandescents arrivent par une cheminée centrale, s'élèvent jusqu'à la voûte, redescendent en suivant la périphérie, puis s'échappent par des ouvertures pratiquées dans les piliers de soutènement pour rejoindre la hotte qui surmonte l'édifice.

Ainsi les creusets, ou les «pots» répartis circulairement à l'intérieur sont enveloppés d'une chaleur égale et continue. Sous une température que l'on maintient

aux environs de 1.300 degrés, la matière fondue prend une consistance onctueuse, « glacée », comme disent les praticiens. Par la « gueule » des pots, « l'ouvreau », qui affleure à la circonférence du four, on l'aperçoit, masse fluente d'un rouge vif où passent des lividités éblouissantes.

C'est auprès de chaque ouvreau que se tient l'équipe des ouvriers, strictement dénombrée, hiérarchisée. Et voici ses gestes essentiels :

Avec un long tube d'acier, la canne, on cueille dans le creuset un peu de la substance en fusion. C'est la «paraison» qui s'enrichira, suivant l'importance de l'objet, d'une ou plusieurs couches ou «postes» nouvelles. Le travail qui modèle la pièce s'effectue simultanément par l'intérieur et par l'extérieur. Intérieurement, le souffle produit une cavité qui se creuse, enfle les parois de la bulle malléable. Extérieurement, la canne, en tournant aux doigts du praticien, contrebalance les effets de la pesanteur, assure la régularité de la forme, et, décrivant dans l'air d'adroites arabesques, étire la masse inconsistante.

En plus, de primitifs outils suffisent pour affiner l'ouvrage. Le verrier a son établi, le « banc », une poutre étroite où il s'assoit entre deux barres d'acier horizontales et parallèles. Sur ces « bardelles », il appuie sa canne qu'il fait pivoter incessamment de la main gauche, tandis que, de la droite, il travaille la pièce. Avec les « fers », une pincette, deux branches de bois ou de métal, il trace une gorge dans le verre

ductile, y détermine un épaulement, un évasement ; avec la «palette», en bois taillé à plat, ou le « mabre », sorte de palette fixe en fonte montée sur un pied, il égalise les surfaces ; avec la « mailloche », un maillet de bois, évidé d'un côté comme un moule primitif, il affermit les courbes.

Entre temps, il faut au praticien réchauffer le globe vitreux pour lui conserver sa malléabilité. Un second fourneau s'offre à cet effet, dans la flamme duquel il le plonge quand il menace de se solidifier.

Ce n'est pas tout : la pièce, détachée de la canne, décoiffée de sa calotte, a besoin d'être recuite ou plutôt lentement et progressivement refroidie, une brusque solidification risquant de provoquer entre les molécules insuffisamment amalgamées des ruptures fatales. Aussi la place-t-on dans un long fourneau composé d'une série de « chapelles », chauffées à des température décroissantes, «l'arche à recuire» qu'elle traverse peu à peu sur la plate-forme en tôle du train des «ferrasses» dont la marche régulière est guidée par deux rails et mue par un treuil.

Telles sont les pratiques sommaires — mais combien délicates ! — du métier. L'expérience et la science les ont enrichies de modalités nombreuses dont plusieurs nous retiendront. Mais, sans qu'il soit besoin de les détailler, on conçoit l'abondance des ressources dont dispose le verrier et la liberté avec laquelle il peut œuvrer. S'il tient compte, comme le céramiste, des caprices du feu, du moins, il les prévoit plus aisé-

ment et s'en affranchit plus vite. C'est au début de la besogne surtout qu'il a recours à son redoutable collaborateur. C'est seulement la matière inerte qu'il lui confie pour la transformer, mais il ne lui demande plus qu'une aide passagère quand il s'agit de donner forme et vie à cette matière. Souvent c'est sans son secours qu'il orne et termine son œuvre, tandis que le céramiste, à l'inverse, doit s'en remettre au feu pour parachever la sienne, calculant et dirigeant son effort en vue de cette dernière épreuve dont il n'est jamais entièrement maître.

Ainsi, le praticien du verre se trouve à même de négliger beaucoup des considérations qui limitent l'artisan de la terre. En plus, la substance qu'il emploie est autrement diverse et se prête à des combinaisons autrement variées. Incolore et translucide, elle se teinte dans la masse et prend, si l'on veut, de l'opacité. Elle admet les superpositions de tons, qui, dans le « doublé », s'enlèvent les uns sur les autres. Elle se pare d'irisations, de bulles d'air, de paillettes et se marie aux émaux. Merveilleusement plastique à chaud, elle permet toutes les fantaisies de décor les plus délicates, les plus fragiles, se modèle et se moule à volonté ; dure et résistante à froid, elle s'offre à la morsure des acides, se taille et se grave comme les joyaux.

Le champ est extrêmement vaste des effets qu'elle autorise et l'invention d'un artiste s'y meut à son gré.

Presque toute cette riche technique était connue et mise en œuvre lorsque s'ouvrit la période renaissante. On peut même dire que les errements des pasticheurs ne furent pas inefficaces pour la conserver et l'entretenir. Mais elle était utilisée sans goût.

« On est frappé, ont écrit MM. Raymond Kœchlin et Metman, dans une étude sur le *Pavillon de l'Union centrale des Arts Décoratifs à l'Exposition de 1900,* on est frappé de l'extraordinaire indigence d'imagination des verriers des trois premiers quarts de ce siècle. Les formes sont d'une banalité désespérante, les matières, d'une insigne pauvreté et la décoration à l'avenant : c'est à peine si quelques gravures apparaissent, grêles et sans grâce, sur les rouges vifs et les verts les plus aigres. »

A cette production regrettable dont la platitude ne trouvait que de médiocres atténuations aux touchantes et populaires naïvetés des millifiori ou des verres filés et que ne relevaient point les savantes et vaines imitations de pierres précieuses, s'étaient ajoutées peu à peu des copies ou des adaptations. Comme aux céramistes, la Renaissance italienne et française, l'Orient et l'Extrême-Orient fournirent des inspirations aux verriers.

Des manufactures étrangères, d'Angleterre, de Bohême, de Venise, étaient venus au reste des exemples d'une activité singulièrement plus originale et plus féconde que la nôtre et dont le succès, à l'Exposition de 1878, avait impressionné le public. Mais, durant

des années encore, les maisons françaises, voire les importantes cristalleries de Baccarat et de Saint-Louis dont on admirait l'impeccable exécution, devaient s'obstiner dans la routine et la copie.

Même les premiers artistes qui mirent leur esprit de recherche au service de la verrerie se bornèrent tout d'abord à des imitations.

Ainsi en advint-il de Brocard. Technicien remarquable autant qu'homme de goût, il a minutieusement étudié les pratiques du métier et en a restauré quelques-unes. Il a su jouer en virtuose du verre et des émaux, mais ce fut pour reproduire, avec beaucoup de charme d'ailleurs, et parfois avec une exactitude déconcertante, les modèles que lui offrait l'Orient musulman. Ses grandes coupes, ses plats, ses flacons en verre incolore ou légèrement teinté, sur lesquels s'enlèvent en fines arabesques les émaux opaques aux tons délicatement accordés, s'ils décèlent, par l'élégance de leurs formes, la justesse de leurs proportions et la grâce de leur décor, l'intervention d'un artiste sensible, attestent en même temps chez leur auteur l'absence de toute ambition créatrice.

Il faut bien remarquer au surplus que, lorsqu'enfin Brocard s'affranchit de cette inspiration étroite pour réaliser des pièces d'une conception plus libre, des maîtres s'étaient manifestés qui lui avaient montré la voie. Les vases, les gobelets qu'on lui doit alors et dont le galbe aux lignes simples s'enrichit de branches de gui, de monnaies du pape translucides, légè-

rement jetées, se ressentent de cette influence. Aussi, peut-on dire qu'il ouvrit l'ère des techniques savantes sans faire encore œuvre originale.

C'est à Eugène Rousseau que revient le mérite d'avoir arraché l'art du verre à sa torpeur. Son nom d'ailleurs reste également en bonne place dans la renaissance de la céramique. Faïencier, il prit l'initiative appréciable de demander à Bracquemond et d'éditer le beau service dont nous avons parlé et qui marque une date dans cette histoire. Il partageait le penchant du décorateur pour les ouvrages extrême-orientaux et sans doute peut-on attribuer aux exemples qu'il y trouva le désir auquel il obéit plus tard de s'adonner à la verrerie.

Il avait quarante ans quand, en 1867, il se mit à dessiner des modèles. Il s'essaya bientôt à les exécuter et, tout de suite, il manifesta dans ses œuvres un esprit nouveau. Sans doute, à ses débuts, ne s'écarte-t-il pas sensiblement des sentiers battus, reprenant les motifs gravés, chers à ses devanciers, empruntant au doublé des combinaisons connues. Déjà, pourtant, un élément indéfinissable distingue ses premiers essais. Des Japonais, des Chinois, qu'il admira, il a retenu la leçon. Au lieu de s'attacher à un décor tout extérieur et souvent arbitraire, il a compris la nécessité de ne vouloir d'autres effets que ceux dont la riche matière qu'il avait choisie lui fournissait d'ailleurs une abondante variété, des effets conformes à la

MAURICE MARINOT.
PL. XIX.

Verreries, 1923.

nature du verre. Il rêva d'un art franc et sain.

Dès lors, affermissant ses moyens sans rompre avec la tradition, il entreprit d'en élargir les limites. Ses vases, dont il simplifiait les lignes jusqu'à se contenter prématurément, et comme on le fait aujourd'hui, d'une sobre recherche de volumes, il les enveloppa volontiers d'un brillant réseau de craquelures, obtenu par une immersion dans l'eau froide entre deux feux, ou bien, projetant dans l'épaisseur du verre des oxydes métalliques, il en jaspa les parois, y traça des coulées de pourpre, des traînées verdâtres. Ou encore il y fit jouer l'or en feuilles et en paillons.

Certes, il lui advint de sacrifier à la mode des imitations de pierres dures. Même, il réalisa une manière de quartz veiné dont il usa fréquemment. L'une de ses plus belles pièces simule le jade sur les surfaces vert tendre de laquelle il a détaché en relief avec des émaux une végétation d'un rouge profond. Mais sans cesse une exceptionnelle sobriété donne à ses créations un caractère de rare distinction et, si le souvenir des arts d'Extrême-Orient s'y affirme presque toujours, c'est à travers une interprétation nettement personnelle.

De même, quand il s'avisa de tirer la verrerie d'usage de sa banalité, en restaurant, pour les services de table qu'il dessina, des formes et des décors empruntés à la Renaissance, il sut leur imprimer un cachet original.

Son incontestable talent suscita autour de lui des

émules. Vers 1865, se sentant vieillir, il avait associé à ses travaux Léveillé qui reprit et continua sa manière avec moins de goût peut-être, mais non sans habileté, utilisant les craquelures, les marbrures, les imitations de gemmes, dans ses vases aux lignes un peu trop tourmentées parfois. Reyen, qui avait aussi collaboré avec lui, a réalisé des pièces intéressantes qu'ornent d'agréables motifs empruntés à la flore, à la faune, et Pannier, féru comme lui des Japonais, a figuré sur les siennes de menus tableaux d'un symbolisme discret. Simultanément, des ateliers de Mellerio, de E. Michel, sortaient des ouvrages dont la qualité n'est point négligeable.

Mais si l'on ne peut nier son action sur les artistes qu'il arracha tout au moins à la routine par son exemple, on doit reconnaître que sa notoriété ne dépassa guère un cercle restreint d'amateurs.

Il en est tout autrement d'Emile Gallé (1846-1904). Son nom et ses œuvres atteignirent vite le grand puplic et lui devinrent familiers. C'est qu'il y avait dans son art un élément qui ne manque jamais de toucher les hommes et qui répondait particulièrement aux besoins de son temps : la littérature. A l'opposé de Rousseau qui cherche une expression dépouillée dans l'équilibre des formes, il parle d'abord à l'imagination. Chacune de ses créations est une manière de poème dont la nature lui fournit le vocabulaire, un hymne sur un thème précis, et qu'il se charge souvent de com-

menter lui-même avec des mots. « Intervention fréquente du sentiment, verrerie parlante », tel était l'idéal qu'il s'était proposé.

Ardent propagateur de ces idées par les écrits, par la parole, il avait certes tout le tempérament d'un chef d'école, mais le mouvement qu'il provoqua dut surtout son ampleur à l'à propos de conceptions d'ailleurs dangereuses et qui, reprises par des disciples insuffisamment doués, risquaient de tomber dans l'afféterie et le maniérisme.

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler sous ses multiples aspects son vaste labeur qui s'étendit à presque toutes les branches de l'art appliqué. On ne peut cependant oublier qu'il fut aussi céramiste. Son père dirigeait la vieille faïencerie de Saint-Clément, tout en produisant de la gobeleterie de table et, dès son enfance, il eut à la fois sous les yeux les deux fabrications. Il ne perdit pas, au reste, le souvenir des poteries populaires exécutées par les ateliers paternels, et l'on en retrouve la saveur dans ses propres céramiques, ses faïences stannifères, qui s'ornent d'illustrations fantaisistes et tirent leur forme et leur décor des motifs locaux, voire de l'inspiration des sites voisins.

Qui sait d'ailleurs si l'on ne pourrait trouver là l'origine de son penchant à prêter un sens à tous ses ouvrages, à leur faire raconter des histoires ? Il est permis en tous cas d'affirmer que ses investigations de potier préparèrent ses trouvailles de verrier et que, sans les premières, il n'eût pas abouti si rapidement

aux secondes. De bonne heure pourtant s'étaient manifestées ses préférences. Quand, en sortant du lycée de Nancy, il se mit à voyager, flânant de ci, de là, en Allemagne, il s'arrêta vers 1861 à Mersenthal pour apprendre le métier de verrier. Et bientôt il s'essayait à des travaux timides encore, grêles, incertains où se discernent toutes sortes d'influences.

Ses séjours à Paris, en lui découvrant des horizons nouveaux — il avait été ébloui par les prodigieux cristaux et les gemmes de la gallerie d'Apollon, au Louvre ; sans doute aussi avait-il vu les premières réalisations de Brocard et de Rousseau — ne semblent pas avoir eu dans la formation de sa personnalité une part décisive. C'est au fond de sa Lorraine natale, de sa province sérieuse, réfléchie, à la fois positive et mystique, où n'arrivent point les railleries ni le scepticisme de la capitale, qu'il nourrit et développa ses enthousiasmes, entretint ses illusions et ses rêves et c'est au milieu de son jardin, parmi ses plantes, ses arbres, étudiés, choyés avec une âme de botaniste et un cœur de poète, qu'il trouva ses moyens d'expression. Ce lyrique, ce romantique en effet reste pieusement attaché à la nature. Il lui demande de traduire ses pensées et parle son langage, le langage des fleurs.

Et quelle infinité de choses il lui fait dire ! Il n'est rien qu'il ne croie pouvoir évoquer dans un peu de verre, des maximes familières, des phrases de roman, des spectacles pathétiques, jusqu'à des allégories philosophiques, voire des idées sociales. Avouons

qu'il fallait toute sa fine sensibilité, son espèce de génie pour mener à bien d'aussi périlleuses entreprises.

Il fallait aussi son extraordinaire technique. Dès 1874, il avait fondé, avec l'aide de son père, une verrerie à Nancy et, depuis lors, il n'avait cessé de pénétrer toutes les ressources du métier On ne sait guère de procédés auxquels il n'ait ajouté des raffinements. Il trouve des colorations nouvelles de la matière, tel son verre clair de lune (à base de potasse) qui parut vers 1878 et suscita tout de suite de nombreuses imitations ; il utilise les feuilles d'or, de platine, combine les doublés, les triplés ; il s'inspire des pierres dures et simule le jade, le quartz opalescent, l'agate mousseuse ; il enrichit sa palette d'émaux, multiplie les moyens d'ornementation, peinture sur verre, dorure et argenture, camaïeu, grisaille, peinture aux couleurs de cristal sur le relief blanc employé en Bohême, reconstitue les émaux durs des Arabes et les émaux translucides, obtenant des rouges et des bleus, des noirs, des jaunes et des verts, des pourpres, des roses et des violets, surtout des demi-tons, des nuances rompues, ignorées des émailleurs de Venise comme des peintres allemands.

Il remet en honneur la gravure sur verre, négligée pour la couleur, gravure au touret, à l'émeri, à la roue de plomb, de cuivre, de bois, intaille, relief, onde, diamant. Il la marie à la pâte de verre, à l'émail, disposant celui-ci comme une mosaïque dans des

creux taillés ou le sertissant de tailles creuses et dorées pour donner au décor l'aspect solide d'une monture. Et pour finir, il invente des patines audacieuses, enrobant ses pièces terminées dans une dernière couche de substance incandescente qui, refroidie, leur fait comme une gangue, les pare de matités, de vitrifications partielles, de brouillard ou de givre.

Gallé a joué de la matière en virtuose, la pliant à ses caprices et mettant délibérément la technique aux ordres de l'œuvre préconçue. Pourtant, il connaissait trop bien les ressources d'un art qu'il avait exploré avec une si ardente curiosité pour en dépasser les limites. Il prétendait d'ailleurs subordonner « le choix de ses formes et de son décor à la mise en valeur des qualités naturelles du verre, au respect de la convenance et de la destination de l'objet ».

Ce souci des conditions rationnelles, il l'a prouvé dans des applications usuelles, en composant de la verrerie de table, d'aspect fort simple et bon enfant, des abat-jour et des tulipes pour le luminaire électrique.

Et c'est là peut-être que réside le principal attrait de ses œuvres, bien mieux que dans leurs intentions littéraires et malgré des complications souvent inutiles, malgré certaines fautes d'équilibre. C'est ce qui nous charme, même inconsciemment, dans ses vases, ses flacons, ses calices, où se développent les enlacements d'une flore délicate, où transparaissent d'étranges végétations, une faune mystérieuse parmi les

ombres crépusculaires ou les clartés matinales, qui toujours, en tous cas, témoignent d'un admirable et scrupuleux métier.

III. — DEUX ARTISTES DU VERRE

Nul plus profondément que Gallé ne marqua de son empreinte l'art décoratif au commencement de ce siècle. Mais si son œuvre de verrier garde tout son prix, ses conceptions subirent le sort éphémère du modern-style qu'il avait contribué à créer. C'est par des voies toutes différentes que l'art du verre devait renaître encore une fois.

Les directions que lui donna René Lalique élargirent d'ailleurs singulièrement son domaine et lui assurèrent une vitalité durable. Avec ce maître, en effet, perdant son caractère d'exception, il entre en quelque sorte dans l'existence quotidienne. Il ne répond plus seulement à des aspirations idéalistes ou sentimentales, il atteint à des réalités pratiques. Il touche à ce qui nous entoure directement, parfois aux objets les plus humbles, en les embellissant. Lalique est un des artistes qui ont le mieux réussi à mettre de la beauté dans le cadre de la vie contemporaine.

Le rationalisme qu'il manifeste dans la destination de ses ouvrages, il le montre aussi dans leur exécution, ne dédaignant aucun des moyens qu'offre la science au praticien, utilisant les découvertes de la mécanique pour simplifier le travail ; il l'affirme enfin dans son invention et dans son emploi de la matière à laquelle il ne demande que les effets les plus directs, les plus francs, et c'est là sans doute ce qui confère à son œuvre, en si parfait accord avec les tendances d'aujourd'hui, son large rayonnement.

Il n'y faudrait point voir d'ailleurs un calcul opportuniste, mais bien un penchant naturel — Lalique est de ceux qui créent un mouvement et non de ceux qui le suivent — un penchant naturel qu'affermit un esprit de recherches toujours en éveil et auquel s'ajoute curieusement un ardent besoin de libre expression.

Ces caractéristiques se retrouvent dans toute sa carrière, et en déterminent les phases. Œuvrant, à ses débuts, chez un joailler, Lalique est offusqué par la laideur ou tout au moins par la banalité des bijoux qui lui passent par les mains. Un tel sentiment ne peut qu'accroître son désir de créer à son tour. Pour remédier au mal qu'il a constaté, il va tout droit à la logique : le bijou n'est pas en principe un étalage de richesse, mais une parure, un complément de la toilette. Par l'harmonie brillante qu'il compose, il doit servir à rehausser la grâce

MAURICE MARINOT.
PL. XX.

Verreries, 1927.

de celle qui le porte, plutôt qu'à suggérer le chiffre de sa fortune. Lalique en voudra donc faire un objet délicat et séduisant, de préférence à un objet précieux. On le verra, non sans étonnement, mêler aux joyaux rares des pierres modestes, voire des substances communes dans le seul dessein de réaliser de fins accords de tons. On sait s'il y excella !

Mais la routine est difficile à vaincre. De plus, une palette où, malgré tout, entrent pour une large part des gemmes d'un grand prix, ne se constitue pas sans risques. Elle entraîne des considérations économiques par quoi la fantaisie de l'artiste se trouve restreinte. Ainsi, Lalique fut amené à donner tous ses soins à cette matière dont l'éclat n'est pas loin de rivaliser avec celui des joyaux, mais qui laisse aux facultés inventives une merveilleuse liberté : le verre.

Au reste, il avait employé déjà dans le bijou la pâte vitreuse sous forme de cristal ou d'émail et même, en ses premières années de labeur, il en avait étudié les ressources, se livrant, avec des moyens de fortune, dans son atelier de Clairfontaine, à des essais qu'il ne révéla point au public : plaquettes de verre où des figures tumultueuses se dessinent en reliefs transparents.

Fait significatif : il tourna tout de suite ses efforts vers des réalisations d'ordre pratique. L'un de ses ouvrages initiaux est la porte de son hôtel du Cours-la-Reine, qui date de 1902 et dont la monture de

métal enchâsse des carreaux de verre moulé. En même temps, il marquait son inclination pour l'usage des procédés mécaniques. C'est au moulage, en effet, qu'iront ses préférences.

Le modèle, dûment étudié sur le papier, s'exécute d'abord en terre. Sur cette maquette comprenant un ou plusieurs morceaux, suivant la forme de l'objet, et que l'on reproduit généralement en plâtre pour se rendre compte de l'effet d'ensemble, est tiré le moule. Au moule de bois, que l'on utilise parfois encore pour le cristal, on a substitué le moule de fonte qui se coule et aussi le moule d'acier (acier chromé, fonte aciérée) qui se forge et, en raison de ce travail coûteux interdisant du reste certaines réalisations, ne peut servir que pour les gros tirages.

Il faut des praticiens avisés pour construire un moule dont les différentes parties, réunies par des charnières, doivent joindre hermétiquement à la fermeture, pour lui assurer un maniement pratique et facile. C'est un instrument de précision et c'est une manière d'objet d'art où tous les détails du modèle sont fouillés avec exactitude.

La matière incandescente et ductile y prend sa forme en refroidissant. Il n'y a plus, après l'indispensable passage dans le four à arches, qu'à soumettre la pièce à une taille rapide ou à la « flette », pour faire disparaître le léger bourrelet que laissent les joints, pour supprimer les bavures et, au

polissage, pour corriger les imperfections de la peau et réduire les « larmes » qui ont pu se produire.

Le décor se moule tantôt en relief, faisant ressortir des arabesques sur la surface de l'objet, tantôt en creux, jouant alors par transparence.

Pour le tracer sur les ouvrages moulés, ou les dalles laminées, Lalique se sert aussi fréquemment de la gravure à l'acide ou au sable. La pièce est revêtue d'un enduit de bitume ; on y découpe le dessin à la pointe, comme fait le graveur à l'eau forte sur sa planche de métal. Les parties non réservées sont attaquées par l'acide que l'on répand sur l'objet ou par le jet de sable auquel on l'expose. Ces opérations, plusieurs fois répétées, permettent d'inciser le verre profondément et d'obtenir des différences de niveau dans les creux.

D'abord obligé de recourir aux usines d'autrui pour bénéficier de l'important outillage que nécessitent de telles méthodes, Lalique fut amené par des circonstances fortuites à prendre le parti qui devait donner à sa production tout son essor.

Vers 1908, M. François Coty, qui débutait dans la parfumerie et rêvait d'en affiner la présentation, lui demanda une étiquette pour un flacon. Cette étiquette, l'artiste la conçut en verre et réussit à l'harmoniser avec le support. Mais là encore son esprit rationaliste devait entrer en jeu. Le décor étant soumis à la forme de l'objet, il fallait logiquement commencer par renouveler celle-ci. Lalique

dessina des flacons. L'un des premiers fut le charmant modèle des *Libellules*. Il en dessina beaucoup, déterminant une espèce de révolution dans le commerce de la parfumerie.

Et bientôt. pour surveiller plus aisément leur exécution, il installait une verrerie à Combes-la-Ville. Dix ans plus tard, tout de suite après la guerre, il en installait une seconde en Alsace, à Wingen-sur-Moder, qu'il destina pour commencer, à des ouvrages plus courants mais où, peu à peu, la main-d'œuvre s'améliorant, il a pu réaliser la même production que dans la première.

En homme que n'arrêtent point les préjugés répandus contre les procédés industriels, il eut soin de pourvoir ces usines de toutes les ressources modernes, pratiquant, avec le moulage, la technique du verre pressé pour les pièces massives, qui n'ont pas besoin d'être soufflées dans le moule comme les pièces creuses, et sont obtenues par la pression qu'exerce sur la pâte vitreuse un contre-moule ou noyau de métal. De plus, il utilise résolûment le soufflage à l'air comprimé qu'une canalisation, disposée circulairement autour des fours, met à la disposition de chaque équipe et qui épargne à l'ouvrier un travail pénible et malsain, tout en fournissant, quand il est habilement manié, de sûrs résultats.

Avec ces moyens trop longtemps discrédités par le mauvais goût ou la négligence des fabricants,

que n'a point réalisé Lalique ! objets de pur ornement : vases, coupes, plats, gobelets ; bibelots usuels : encriers, cendriers, bonbonnières ; flaconnage ; luminaire dont il a multiplié les modalités, depuis le plafonnier, le lustre, l'applique, les candélabres jusqu'aux frises transparentes ; verrerie de table, verrerie architecturale qui enrichit de ses reflets le décor extérieur, s'inscrit dans le chambranle des portes, habille même les murs et se marie, comme dans cette étonnante salle-à-manger de l'Exposition de 1925, au marbre des panneaux ; et des pièces d'une dimension imprévue, des tables, des baignoires, des fontaines monumentales, dernièrement enfin, de larges dalles moulées qui, réunies dans une monture de fer, font des vitraux d'un nouveau genre. Il n'est rien qu'il n'ait tenté et, peut-on dire, rien qu'il n'ait réussi.

Mais son perpétuel souci d'invention, son audacieux effort ont, pour les guider, le soutien d'un talent singulièrement mesuré. Lalique, comme tout artiste moderne qui s'appuie sur la raison, aboutit à une manière de classicisme. Il affectionne la matière toute pure, accordant ses préférences au verre neutre, au verre incolore qui ne doit ses effets qu'à sa limpidité, aux jeux de la lumière sur les parties mates ou brillantes du décor, qui assure d'ailleurs l'homogénéité des ensembles. Et s'il le teinte parfois, pour réaliser avec un bibelot une note séduisante ou pour obtenir, comme dans ses

vitraux, un éclairage plus chaud, c'est légèrement, de tons clairs : des bleus, des jaunes d'or, des blancs laiteux qui produisent des irrisations délicates. De même, il n'utilise que rarement et avec une grande discrétion, les applications d'émail.

Les formes, il les compose suivant un rythme paisible comme les décors dont il les orne et qui s'y adaptent rigoureusement. Des complications, de l'abondance décorative en faveur aux environs de 1900, il s'est vite dégagé et a pris d'instinct le parti de la simplicité. Ses vases, ses bols, aux courbes pleines, valent surtout par l'élégance des proportions. L'étonnante variété de ses appareils d'éclairage se réduit à des types très sobres, des vasques, des sphères ou, pour ses candélabres et ses lustres aux branches transparentes, des accords de lignes droites et de larges volutes. Rien n'est plus pur que le dessin de ses verres à boire, bulbes fragiles, minces corolles qui jaillissent d'une tige élancée ou s'évasent sur un pied court et robuste qu'agrémentent de légers ornements moulés. Et quoi de mieux architecturé dans l'austérité de leurs plans que ses tables étincelantes et ses portes translucides ?

Il n'a pas cessé d'emprunter ses décors à la flore, à la faune, ou même à la figure humaine, mais il les synthétise et en use avec une discrétion de plus en plus marquée. Aux grappes de fruits, aux guirlandes de fleurs et de feuillages, aux vols d'in-

sectes, aux théories d'animaux ou aux fines silhouettes féminines qu'il modelait et gravait généreusement, sans jamais se départir au reste d'une juste cadence, il a substitué des interprétations plus libres, des motifs moins appuyés qui ne comptent presque plus par eux-mêmes et se bornent à concourir à l'harmonie de l'œuvre.

Conception strictement classique en vérité où le clair esprit de l'artiste a puisé l'élégance de ses trouvailles et qui lui a permis de doter nos intérieurs d'une parure éblouissante comme un décor des mille et une Nuits, sans une faute de tact, sans un écart de goût.

Aboutissement normal, peut-être aussi, des recherches précédentes, car si l'art de Lalique se rattache en quelque point à celui de Gallé, pourtant si dissemblable, c'est en ce qu'il marque, après une explosion d'indépendance, le retour fatal à la logique et à la pondération.

Maurice Marinot est aussi loin de l'un que de l'autre de ces maîtres et s'apparenterait plutôt à Rousseau, encore que par des liens ténus. Il manifeste toutefois l'ardente curiosité de Gallé pour les ressources de la matière en même temps qu'il incline, par la rigueur de son choix, vers la tournure rationnelle de Lalique. Au lieu que ce dernier, dédaigneux des virtuosités et des raffinements techniques, prend le matériau tel quel et lui confère une qualité d'art,

Marinot ayant reconnu dans le verre la substance la plus propre à traduire ses rêves, explore sans cesse les possibilités qu'il lui offre et fait de fréquentes découvertes. Seulement, à l'encontre de Gallé, il ne s'écarte jamais du domaine purement plastique.

En revanche, l'œuvre se concrétise toute entière dans la pensée de Lalique avant même d'être réalisée, tandis qu'elle naît presque spontanément du souffle et des mains de Marinot, ou tout au moins se transforme et s'amplifie au cours du prodigieux labeur qu'elle lui impose. Plus cérébral, le premier est une manière d'architecte qui conçoit et ordonne ; le second, plus sensible, une sorte d'artisan génial qui crée directement sous l'empreinte de son inspiration.

Peintre, Marinot témoigne de cette sensibilité par le double don d'une vision rapide et d'une expression nette et synthétique. « Il s'est fait, écrit M. Guillaume Janneau, dans la remarquable étude qu'il a consacrée à l'artiste, un langage pictural, condensé, simple et franc : c'est d'une écriture toute dépouillée qu'il définit son motif. Son style évoque celui des vieux écrivains : direct, actif et nu, comme une épée, comme un outil. »

Les aquarelles, et notamment les pages pleines d'accent qu'il a rapportée du Maroc, en 1919, suggèrent en quelques traits le mouvement, la vie. On les sent jaillies tout d'un coup, sans hésitation, sans

DAUM Frères.
PL. XXI.

Vase, verre gravé, 1923.

repentir. Mais dans la concision des lignes, dans la sobrieté des lavis de tons frais, limpides, elles disent tout ce qu'il faut et rien de trop.

Ces caractères, nous allons les retrouver dans ses verreries. Il ne cessa pas, du reste, d'être peintre quand il travailla le verre, et c'est d'abord pour donner plus d'éclat à ses recherches colorées qu'il l'adopta. A la longue seulement, il s'aperçut des richesses de la matière et s'avisa de les mettre en valeur. Mais ses premiers ouvrages sont tout enrobés d'émail. Le décor où se détachent, en harmonies claires et brillantes, des figures nues, des fruits, des interprétations d'animaux, couvre presque entièrement les pièces qu'il exécuta vers 1911 ou 1912.

Tout de suite, pourtant, il sent la nécessité d'accorder avec le support ces nappes d'émail dont il module les effets en variant leur épaisseur, en les superposant. Surtout, il veut marier intimement les deux éléments. Difficile problème : la poudre vitreuse, délayée dans l'essence, appliquée au pinceau, se transmue en émail dans des fours à mouffle que l'on chauffe d'ordinaire à 600 degrés environ. Mais cette température ne permet pas d'obtenir une adhérence parfaite. Si on la dépasse d'autre part, on risque de provoquer un commencement de fusion du subjectile qui se déforme. Pour sortir victorieusement de ce dilemme, il faut augmenter la fusibilité des émaux et la résistance du support, au besoin recourir à des cuissons multiples, Marinot

n'y parvint qu'au prix de longues et délicates expériences.

En s'y livrant, il fut amené à étudier le verre de plus près et bientôt, non content de le faire jouer par contrastes avec la substance colorée, il en vint à lui confier un rôle plus effectif. Il en modifia la consistance et l'aspect, tirant parti des imperfections savoureuses du « malfin » aux reflets opalins, suscitant avec l'acide des poussières de givre, des cristallisations sur la surface ou provoquant, à l'intérieur des parois épaisses, comme des nuées, des brumes, des fumées, des lueurs incertaines, des halos, de lourdes ombres et des nappes polychromes.

Il n'abandonne pas pour cela les émaux, émaux translucides ou émaux opaques, dont il enrichit la gamme et il pratique en même temps la gravure. Parfois, il grave à la roue qui entaille le verre, y laissant sa trace savoureuse en facettes brillantes. Plus souvent, il grave à l'acide dont les morsures répétées font des sillons profonds aux bords gras et doux, tantôt enlevant en relief son dessin sur un fond évidé, tantôt le traçant en creux dans la matière lisse. Il use du craquelé, qui s'obtient en plongeant dans l'eau la pièce brûlante, puis en la repassant au feu pour souder les molécules dissociées par la brusque réaction, et du « bouteillé », mise en œuvre réfléchie d'un défaut fortuit qu'on renouvelle à volonté par la projection sur le verre

chaud de substances fusibles d'où naît, entre deux postes, cette effervescence de bulles transparentes dont la masse étincelle à la lumière.

Encore qu'il n'ait adopté que peu à peu ces différents procédés, on essaierait vainement de classer son œuvre par leur apparition. Marinot n'a pas plus de système que de formules. Il a combiné l'émail et la gravure et marié l'un et l'autre avec les effets qu'il tire de la matière même. Sur les formes nettes bien assises de ses bols, de ses coupes, de ses calices, de ses vidrecomes et de ses flaconnets, il répand le décor abondant et sobre à la fois, délicat, sans mollesse, qu'il emprunte à la diversité des techniques, suivant son caprice du moment, avec l'unique souci d'exprimer sa pensée dans une impeccable harmonie.

Pourtant ses derniers ouvrages témoignent d'une tendance marquée à sacrifier les ressources aimables de l'émail pour un style de plus en plus dépouillé où seul le verre entre en ligne de compte, un verre charnu, massif, à demi voilé de vapeurs opaques, de sombres traînées, réalisant de solides équilibres de volumes et de couleurs.

Logiquement, sa manière s'épure de plus en plus dans l'exercice du métier, « le plus beau des métiers », comme il le proclame, dont il a fait le rigoureux apprentissage à la verrerie de Bar-sur-Seine, où il a son four et son banc, métier qu'il ne cesse d'approfondir, soufflant lui-même toutes ses pièces,

depuis 1919, œuvrant au bout de sa canne la matière incandescente, jusqu'à ce qu'épuisé par la besogne formidable il en vît naître un chef d'œuvre.

« Être verrier, a-t-il écrit, c'est souffler la matière transparente près des fours aveuglants, c'est, par le souffle de ses lèvres et par les outils de son art, travailler dans la châleur cuisante et la fièvre, les yeux pleins de larmes, les mains charbonneuses et brûlées.... »

Et encore : « plus le verrier connaît le verre, plus il lui laisse de liberté dans la réalisation des fins qu'il se propose et plus les formes qu'il obtient sont significatives du verre, de son éclat et de sa transparence. »

A la vie mystérieuse du verre qu'il a pénétrée, il soumet ses créations, et c'est ce qui leur donne, avec une austérité grandissante peut-être, leur caractère définitif.

IV. — LA PRODUCTION CONTEMPORAINE

Les pièces réalisées par Marinot, pièces uniques où il se donne chaque fois tout entier mais où jamais il ne se répète, sont d'un mérite trop rare pour dépasser un cercle restreint d'amateurs privilé-

giés. Le goût du beau bibelot, que de telles œuvres contribuent à répandre, a besoin, pour être plus largement satisfait, d'une production organisée sur des bases qui permettent d'en étendre le rendement.

A cette nécessité répondent fort opportunément les travaux de Daum. Plusieurs générations d'artistes ont rendu notoire ce nom, intimement mêlé aux fastes de l'Ecole de Nancy, et qui marque depuis près d'un demi-siècle dans le renouvellement de la verrerie. De leurs ateliers sont sortis des ouvrages en grand nombre qui, par leur qualité, ont servi puissamment à la diffusion de cet art.

Il n'est guère de techniques qu'on n'y ait approfondies, de procédés qu'on n'y ait mis en œuvre. Un souci de personnelles recherches et d'heureuses facultés d'invention, s'ajoutant à cette étude réfléchie des ressources toujours plus riches du métier, y ont suscité la production la plus variée qui soit.

Aux formes volontiers tourmentées et aux décors abondants sur quoi les conceptions de Gallé n'ont pas été sans influence dans les environs de 1900, comme du reste sur la plupart des arts appliqués de ce temps, ont succédé peu à peu des lignes plus simples et de plus sobres ornements. L'attrait des pièces les plus récentes tient surtout dans l'heureux accord des proportions, amphores aux dimensions imposantes, larges coupes, tantôt en verre pur uni, unicolore ou teinté d'un seul ton profond, tantôt en verre agatisé, en doublés et en triplés, en verre bulleux,

en verre incrusté ou pailleté d'or. Et là-dessus s'enlèvent des motifs nets en arabesques, en dessins géométriques, appliqués à chaud au crochet, gravés à la roue ou à l'acide, taillés à la meule de pierre. Chaque année nous apporte des réussites nouvelles, d'une remarquable facture et d'un goût éprouvé.

Sans doute, les grands vases aux solides assises, aux parois épaisses, ne sont pas dépourvus de tout rapport avec les dernières trouvailles de Marinot. Mais c'est le lot des maîtres de créer des applications de leur art qui s'imposent en quelque sorte aux contemporains. Ainsi se font les écoles. On peut s'y rallier sans abdiquer pour cela tout sentiment original. Nous en trouverions aujourd'hui plus d'un exemple.

Henri Navarre qui est sculpteur, fut tenté, il y a quelques années, de traduire dans la substance transparente ses idées plastiques. Habitué au seul jeu des lumières et des ombres, il employa de préférence le verre incolore, réalisant dans ses vitraux des oppositions de parties brillantes et de parties mates qu'il obtint au moyen du jet de sable. Sa vision de statuaire lui a, d'autre part, inspiré de curieux basreliefs moulés sur une massive dalle translucide, en plans sommairement indiqués, dont s'orne la chapelle du paquebot *Ile de France*. Elle se discerne encore dans ses vases où il cherche avant tout l'équilibre des volumes, s'en tenant pour le surplus à d'austères effets issus, dirait-on, d'un art primitif ou directement inspirés de la nature. Lui aussi affectionne les

très épaisses parois qu'il incurve en forme de gourdes ou de bols, dont le rythme se dissimule parfois sous une asymétrie voulue. Tantôt partiellement mordue par l'acide qui les givre et y trace d'irrégulières facettes, ces pièces semblent taillées dans un morceau de cristal de roche à peine dégrossi. Tantôt lisses et polies, légèrement teintées, brumeuses, semées de bulles, gardant les opacités du verre malfin, elles paraissent de fantastiques joyaux, rudement travaillés.

Leur beauté fruste, peut-être un autre nous a-t-il appris à la goûter, mais elles n'en ont pas moins un caractère où se révèle la personnalité de leur auteur.

On en peut dire autant des ouvrages de Georges Dumoulin. Ils procèdent évidemment d'une esthétique voisine. Chez cet artiste, d'ailleurs, qui expose depuis peu et travailla longtemps à Sèvres, c'est probablement la pratique de la céramique qui détermina ce penchant pour les formes simplifiées, ramassées, aux flancs massifs : petites jarres et flacons, bien campés sur leur base. Elle a pu le pousser également à l'étude sérieuse de la matière, aux préoccupations techniques dont ses verreries portent la marque.

Aux procédés connus, il s'efforce, en effet, d'apporter des perfectionnements ingénieux. Parfois, il en découvre de nouveaux. Ses givrés qu'il varie avec bonheur, les matités dont il tire de séduisantes oppositions, il les obtient sans le secours de l'acide ; les verres bulleux dont il joue en virtuose, lui procurent

des harmonies inédites. Il tente non sans succès de marier le verre au cristal. Et, dans ses moyens d'exécution, il témoigne du même esprit investigateur. C'est par là surtout qu'il se distingue et mérite de retenir l'attention.

S'il est permis du reste de rapprocher quelques tendances, on doit constater dans l'ensemble des réalisations actuelles une étonnante diversité.

Tous les recoins sont aujourd'hui explorés de ce très vaste domaine, tous les moyens sont mis en œuvre et les amateurs n'ont que l'embarras du choix.

Jean Sala utilise une matière qui, par son aspect, rappelle beaucoup la pâte de verre. Elle en a la consistance onctueuse et la demi-transparence. Mais une différence essentielle l'en sépare. Elle se travaille à chaud par le soufflage, tandis que la pâte de verre s'estampe à froid dans un moule. Ainsi, ce rapport tout apparent est dû seulement à la composition du mélange vitreux et Jean Sala, issu d'une très ancienne famille de verriers, reste lui-même un pur verrier.

Il en a les méthodes traditionnelles, exécutant chacune de ses pièces entièrement à la main avec l'unique recours de l'outillage séculaire. Toutefois, aux secrets dont il a hérité, il en ajoute d'autres qui sont à lui. De même qu'il a déterminé à sa façon les éléments de sa pâte, il a construit un four à son usage qu'il chauffe au gaz et à l'air comprimé, à l'aide d'un chalumeau de son invention. Il a aussi trouvé des co-

Verre gravé, 1927.

JEAN LUCE.
PL. XXII.

lorations nouvelles, des bleus, des jaunes vifs, des violets délicats. Ses verreries, depuis bientôt vingt ans qu'il produit, d'abord à côté de son frère Joachim, puis seul, après l'accident mortel de ce dernier, il en a peu à peu amplifié les formes en les simplifiant. Ce sont de grandes coupes, des bassins, des amphores où persiste l'imprévu savoureux des pièces tournées au bout de la canne. Elles sont souvent de ton uni. Quand il les décore, c'est de libres stries, obtenues au moyen de pâtes diversement colorées et inégalement fusibles qui se mêlent dans le creuset sans s'incorporer tout à fait l'une à l'autre, ou bien c'est de motifs d'émail, arabesques, feuillages, qu'il pose à chaud tout en cherchant la forme et qui se marient intimement avec elle. Parfois aussi, il modèle et sculpte, dirait-on, mais toujours à la main, de fantaisistes poissons qui reflètent la lumière sur leurs flancs dorés et la crête hérissée de leurs nageoires.

Son père, qui a signé lui aussi d'intéressants ouvrages, possédait la technique des verriers vénitiens. Jean Sala en a gardé l'élégance, et la pratique encore, en lui imprimant une sobriété de bon goût, pour des objets d'usage et des bibelots courants.

Dans ce genre, il convient de citer l'heureuse initiative de Cappelin et Venini, italiens, il est vrai, mais qui ont acquis droit de cité chez nous par leur participation régulière à nos Salons et dont les ateliers, habilement dirigés et pourvus de praticiens excellents, fournissent de belles verreries à la manière

de Venise heureusement renouvelée, vases, coupes, lustres, services de table, aux lignes sveltes, aux décors très discrets, aux transparences finement teintées, d'un charme et d'une distinction fort rares.

A qui goûte l'exubérance de la couleur, Marcel Goupy, dont nous avons déjà dit les réussites en céramique et qui est peintre par surcroît, offre ses vases généreusement décorés d'émaux. Non content de répartir sur la matière transparente, comme il le fit d'abord, des motifs d'une invention spirituelle — arabesques, fleurs ou figures humaines — il couvre le verre d'une sorte d'engobe émaillé qui lui donne des marbrures, des métallisations savoureuses, et, sur ces fonds aux tonalités délicates, il ajoute des touches vives, des notes plus soutenues de substance vitreuse.

Jean Luce, au contraire, abandonnant peu à peu l'émail, se limite à des effets d'une particulière discrétion. Ses verreries gravées au sable, tantôt incolores, tantôt noires ou fumées, de formes très simples, s'ornent de dessins purement géométriques, parfois de motifs floraux, mais très stylisés qui, soit à la surface, soit en transparence, tracent des entailles légères ou des creux profonds. Rien d'ailleurs n'est plus élégant ni de meilleur goût.

Le très simple procédé du jet de sable lui permet, avec le concours d'habiles ouvriers, de faire exécuter de ses modèles plusieurs épreuves dont la facture est toujours délicate.

Ainsi, l'art du verre se répand de plus en plus dans

le public, grâce à des objets qui, sans dépasser des prix abordables, gardent une fine qualité.

L'industrie participe utilement à cette œuvre de diffusion. La plupart des grandes cristalleries se sont assuré la collaboration de bons artistes. Dans celle de Nancy, M. Michel Colle qui, avant d'être peintre, fut verrier, invente les décors d'amples vases où d'ailleurs la couleur n'entre pas en jeu, mais qui, gravés à la roue sur le verre limpide, dessinent de belles harmonies de lignes, larges côtes, cabochons, biseaux strictement mariés à la forme. Baccarat, qui, même aux heures moroses du siècle dernier, prévalut pour son impeccable matière et produisit quelques pièces dont la distinction tranchait sur l'universelle pauvreté, ne manque point de soutenir sa réputation. Guidés par les hommes de talent et notamment par Georges Chevalier, ses ateliers réalisent des ouvrages dont le sobre caractère n'est pas dépourvu d'originalité.

A la Cristallerie de Saint-Louis, Nicolas, un élève de Gallé, et à la Cristallerie de Choisy-le-Roi, Simonet ont donné des modèles ingénieux.

Les décorateurs au surplus, comme Süe et Mare, comme Maurice Dufrène, ne pouvaient rester insensibles à l'attrait de la brillante matière. On doit aux premiers des surtouts, des corbeilles de verre qui s'ornent de ces plantureuses moissons de fleurs et de fruits, auxquelles ils se plaisent ; au second, des vases, des coupes aux lignes sveltes.

Si l'on ne craignait de toucher d'un peu trop près à la mode et à ses caprices on citerait encore les menus bibelots de verre filé que ressuscite, assez spirituellement d'ailleurs, une fantaisie passagère et les fragiles feuillages, les branches fleuries de corolles irréelles en verre blanc ou teinté discrètement, dont on compose des gerbes scintillantes.

Tout cela du moins atteste la vogue d'un art en plein épanouissement et l'étonnante dépense d'imagination, généralement heureuse, qu'il provoque.

V. — LA VERRERIE D'USAGE

La plupart des artistes dont nous venons d'avoir l'occasion de parler ont produit des objets d'usage. On a vu notamment quelle place M. Lalique a donné dans ses recherches aux applications usuelles. Aucune ne lui parut indigne de son talent, et l'on trouve son nom à l'origine de presque toutes les trouvailles qu'elles ont déterminées.

Il faut dire du reste que l'industrie ne s'est point trop fait prier pour seconder ce mouvement salutaire et que depuis une vingtaine d'années surtout, elle y a pris une part active.

Les premiers efforts ont porté sur le verre à boire. Déjà Rousseau et Gallé en composèrent des modèles.

Au vrai, le verre à boire ne peut guère être renouvelé que dans son décor. Comme la céramique de table, il obéit, quant à la forme, à des lois inéluctables que l'usage a depuis longtemps fixées. Son exécution non plus ne change point. La coupe, soufflée dans un moule de fonte, est ensuite soudée à la jambe et au pied qu'on a moulés à part et plus souvent tournés et modelés avec les fers et la palette.

Celui-ci plus svelte, celui-là plus ramassé, avec un calice plus rétréci ou plus évasé, arrondi en bulbe, ou droit comme un cornet, les verres à boire s'en réfèrent toujours à une série de types dont il est bien difficile de s'écarter. Des pratiques dûment consacrées règlent en plus les dimensions respectives de chaque unité d'un service, pratiques auxquelles l'expérience des gourmets ajoute parfois de multiples raffinements : le vin rouge, que l'on aime un peu tiède, veut une coupe assez ample pour remplir le creux de la main, tandis que le vin blanc, plus appréciable frais, exige un calice étroit, emmanché d'une longue tige qui se tient du bout des doigts. Pour les délicats, on ménage, au fond du verre, une cavité conique qui a la vertu, paraît-il, de développer les arômes.

Des considérations de cet ordre dont un artiste aurait tort de faire fi, limitent forcément son invention. Une autre, qui ressort plutôt du domaine esthétique,

le guide au surplus dans son choix : on s'est avisé de la nécessité — à laquelle obéirent sans doute les anciens orfèvres — d'harmoniser les différents éléments du décor de la table, en l'espèce aujourd'hui, la céramique et la verrerie. Sur la nappe immaculée ou le bois nu, les verres en rangées et les carafes mettent une note étincelante qui doit compléter le jeu des assiettes. L'accord est parfois indéfinissable et se perçoit sans qu'on puisse toujours l'expliquer.

On comprend néanmoins que l'élégance de la porcelaine appelle des formes sveltes et fines, tandis qu'à la bonhomie de la faïence correspond mieux le verre, plus trapu, et à l'aspect rustique. De là, depuis la vogue dont jouit cette dernière matière, un goût nouveau pour le gobelet.

D'ailleurs, on a renoncé aux couverts somptueux qui, du temps de la vaisselle plate, s'étageaient en hauteur avec, au centre, l'appareil compliqué des surtouts et des pièces montées. Le décor de la table tend à s'ordonner sur un plan sensiblement plus bas, ce qui permet aux convives de se mieux voir et aux conversations de se généraliser. La verrerie suit le mouvement : jambes plus courtes pour les verres, carafes à vin plus petites et plus nombreuses, carafes à eau plus ramassées affectant volontiers la forme d'un broc avec son anse.

Ces quelques données ne laissent pas que d'être assez souples pour que s'exerce encore l'originalité des artistes. Les diverses pièces d'un service,

pour être mises au point, nécessitent du reste une longue étude, croquis et maquettes précédant la confection des moules et, par d'imperceptibles détails souvent, des pans légèrement indiqués autour du calice, un renflement à sa base, une courbe ingénieuse qui le fait ressembler à une corolle épanouie, on réalise aujourd'hui des modèles d'une grâce toute neuve.

Mais le décor offre naturellement un champ bien plus étendu à la fantaisie. L'émail, si fort à la mode au commencement du siècle, lui a fourni d'abord un apport précieux. Sa vive polychromie ajoute une note plaisante à l'éclat du verre tout en se mariant avec lui par sa transparence. La finesse et la variété des motifs qu'autorise l'application au pinceau de la matière vitreuse permettait en outre de reproduire le décor même des services de céramique et d'obtenir ainsi scrupuleusement l'harmonie dont nous parlions tout à l'heure. Déjà vers 1900, Edmond Lachenal avait orné d'identiques grappes de muguet des pièces de porcelaine et de verrerie. Plus tard, des artistes, qui emploient leur invention aux deux matières à la fois, ont utilisé le même principe. Marcel Goupy, que nous aurons eu l'occasion de citer à maintes reprises et dont nous avons dit les réussites dans le décor de la table sous l'impulsion de M. Geo Rouard, a composé d'agréables dessins qui trouvent place en même temps autour de ses verres et au creux de ses assiettes. On doit aussi à Jean Luce de très heureuses trouvailles dans ce genre.

Cependant, il y a dans cette parité un moyen facile qui pouvait finir par lasser. En plus, l'universelle tendance à la sobriété détourne peu à peu de la richesse de tels décors. L'émail perd du terrain. Quand on l'emploie désormais, c'est très modérément. Un simple rappel de ton suffit pour apparenter céramique et verrerie : un étroit bandeau couronnant le calice ou le pied, encerclant le col de la carafe, une jambe ou un bouchon de verre coloré.

Ainsi font Jean Luce et Marcel Goupy, sans négliger le secours de la gravure et de la taille qui tracent de légers motifs, épousant la forme, fixant sur la surface brillante comme de minces traînées ou des gouttes de lumière.

On revient d'autre part volontiers aux tailles franches, aux facettes régulières des cristaux de jadis, voire aux doublés que répandit la Bohême ; on fait des verres givrés ou bulleux, à la façon de Venise. Pourtant, c'est un style dépouillé qui domine et l'industrie s'y rallie, confiant l'exécution de ses modèles à de bons artistes tels que Georges Chevalier à Baccarat, Michel Colle à Nancy, produisant des services aux lignes simples, sobrement ornés et d'un goût souvent délicat.

Nous n'avons pas cru devoir rappeler l'œuvre importante de Lalique dans la verrerie de table, mais on ne peut, sans le nommer, parler de l'actuelle industrie de flaconnage. Il est le promoteur du mou-

vement moderne et ses premiers flacons, coïncidant avec les méthodes de lancement luxueux adoptées par la parfumerie, ont contribué à en fixer l'une des modalités principales. Par sa forme, son décor, son cachet original, le flacon caractérise, mieux que tout autre élément de présentation, la marque d'un parfum nouveau. Il constitue un instrument publicitaire de premier ordre où peut-être, sans l'intervention d'un homme de talent comme Lalique, ne se serait point manifesté le souci d'art qui le distingue aujourd'hui.

Les parfumeurs en effet rivalisent de soins pour en affiner la qualité. Conséquemment, l'industrie du flaconnage s'est développée depuis quelques années dans des proportions considérables.

Le cristal est relativement peu utilisé en parfumerie, à cause de son poids et de son prix, mais on emploie beaucoup le demi-cristal où il entre moins de plomb, qui se travaille plus aisément, laisse moins de malfaçon et résorbe les impuretés tandis que le cristal au contraire les fait apparaître. Ajoutons que chaque usine a sa composition de cristal et de demi-cristal, correspondant à son outillage. On se sert enfin couramment et principalement de verre que l'on s'attache, grâce à une préparation rigoureuse et une cuisson parfaite, à rendre tout à fait incolore et translucide.

Les moules dans lesquels on souffle les flacons sont en fonte. L'acier ou plutôt la fonte aciérée s'emploient aussi pour les pièces de luxe et pour les gros tirages et l'on se sert parfois encore de moules en bois pour

le cristal ; la taille supprime les rugosités qu'y laisse la surface ligneuse, vite corrodée par la chaleur.

En effet, les flacons de cristal et de demi-cristal sont entièrement taillés à la meule, puis polis et repolis au liège et à la ponce. Mais on « flette » aussi les flacons de verre, en certaines de leurs parties du moins, pour supprimer les bavures et corriger les imperfections.

De tout cela, il importe surtout de retenir l'importance qu'on attache dans le flaconnage à la qualité de la matière. Quant à la forme, elle va de plus en plus vers la simplicité Sans doute, la fantaisie n'en est pas exclue. On voit des flacons sveltes et des flacons trapus, des carrés et des rectangulaires, des cubiques et des ronds, des cylindriques et des ovalisés, des coniques et des polygonaux. Les uns s'épanouissent comme des boules, d'autres, à la panse renflée, s'amenuisent vers le col, comme des poires. Il en est dont les courbes dessinent un cœur, dont les flancs se profilent en pans réguliers ou se boursoufflent en côtes de melon. Les bouchons prêtent à une variété plus grande encore, minuscules ou volumineux, sphériques, pointus, aplatis en dominos ou en pastilles, découpés en chapeau de gendarme, en éventail, en papillon, offrant même une figure, évoquant une fleur, un feuillage.

Mais, on doit le reconnaître, une préférence s'affirme pour les lignes droites que rompent seulement des courbes légères, le flacon reposant sur de solides assises, le col court, le bouchon plat. Tout est dans

ANDRÉ BALLET.
PL. XXIII.

Vases en cristal émaillé et gravé, 1923.
(édités par la Compagnie des Cristalleries de Baccarat).

l'harmonie des proportions heureusement équilibrées.

De même pour le décor. Quelques beaux flacons de cristal ou de demi-cristal principalement, ont un décor taillé ou gravé. Facettes, côtes plates, olives, jeux d'orgues, diamantés, sont obtenus, soit à la main, soit plutôt mécaniquement, au moyen d'un outillage réglé avec minutie et qui se perfectionne chaque jour. Pour la gravure, on utilise les fines roues de cuivre, mais de préférence l'acide.

On tire d'heureux effets des oppositions de brillant et de mat en dépolissant la pièce dans un bain d'acide fluorhydrique ou de fluore d'ammonium, puis en repolissant à la meule certaines surfaces. On donne ainsi de l'accent aux décors moulés. Et souvent la couleur vient à la rescousse. La méthode est ingénieuse : on badigeonne le tout de peinture ordinaire ou de ripolin ; puis, on essuie vigoureusement les parties polies qui redeviennent transparentes tandis que la peinture adhère aux parties dépolies. Ce procédé de patine dont Lalique a donné de charmants exemples fournit, même entre les mains de praticiens plus modestes, d'agréables résultats, encore que sa facilité incite à des recherches de tonalités d'un goût parfois douteux et d'une insuffisante discrétion. Nombreux sont les flacons teintés dans la masse. Le verre noir, minutieusement poli, bénéficie, entre autres, d'une vogue particulière. On en citerait beaucoup où les émaux répandent des motifs polychromes, empruntés à la flore, à la faune, voire à la figure hu-

maine. L'or fournit d'agréables variantes. Et les reliefs moulés enfin prennent un peu partout leurs sujets réalistes ou stylisés.

Toutefois, la tendance est aux sobres recherches : dessins géométriques, minimum de tons habilement accordés. Ce sont les verres neutres qui dominent : d'excellents flacons sont exempts de tout décor. Seule, une étiquette, souvent minuscule, y met un point d'or ou de couleur. Encore celle-ci n'est-elle pas indispensable, la marque du parfum se gravant parfois sur le verre en lettres toutes nues.

Il y a dans tout cela une espèce de logique. La stabilité est appréciable d'un flacon bien assis sur sa base. Un col court n'est pas fragile. La construction anguleuse d'un bouchon offre aux doigts une prise commode. Il est rationnel enfin qu'on laisse jouer entre les parois transparentes la teinte souvent délicate du parfum.

En dehors des dessinateurs généralement anonymes qui travaillent pour les firmes de parfumerie, quelques bons artistes, avec Lalique, ont signé d'agréables modèles. Hamm, qui montre beaucoup de finesse et d'ingénuosité dans la réalisation pratique de toutes sortes d'objets de parure, a composé d'harmonieux flacons. André Groult a mis de l'esprit dans les siens. Surtout, il en a dessiné des jeux, de tailles inégales, en verre de couleur, pour la table de toilette où ils s'alignent avec une élégance un peu précieuse.

Et ceci nous conduit à une production dépourvue de tout caractère publicitaire et qui prend un aspect plus durable, moins sensible à la mode. C'est le flaconnage destiné à la garniture des coiffeuses ou des nécessaires de voyage. Là encore on peut noter de louables efforts de renouvellement. Le cristal se substitue volontiers à l'orfèvrerie ou tout au moins s'unit à elle pour prêter son éclat précieux à de belles pièces aux lignes sévères, où la taille et la gravure tracent de discrets motifs géométriques. Il convient notamment de citer dans ce genre les flacons de Gaston Vuitton, coiffés d'or, de vermeil ou d'écaille et dont la très pure matière ne montre qu'un décor scrupuleusement soumis à des formes robustes et bien rythmées.

Tous ces ouvrages rejoignent ou rajeunissent de très anciennes traditions. Mais une veine inexplorée s'est offerte à l'invention des artistes et de tout nouveaux débouchés se sont ouverts à l'industrie quand apparut l'électricité. Désormais, le verre ne servira plus, comme autrefois, à multiplier par ses reflets le rayonnement trop faible des moyens d'éclairage, mais, opaque ou teinté, il permettra au contraire de tamiser la vive lumière qui jaillit du fil incandescent. On se rappelle que Gallé lui-même créa de ces petits abat-jour en forme de tulipes où se cache l'ampoule comme un pistil. Et ce fut la variété des coupes aux décors polychromes, aux marbrures fantaisistes que

soutenaient, pour abriter les lampes, d'importantes montures en bronze ou en ferronnerie aux formes encore inspirées par les méthodes révolues du luminaire.

On s'est pourtant avisé peu à peu de l'illogisme de ces dispositifs compliqués. L'ampoule électrique, légère, aux dimensions minuscules, se passe de pesants supports. Dès lors, le verre va jouer le principal rôle ou même le rôle unique dans les appareils. Adoucissant et diffusant la lumière, et, tout à la fois, en dissimulant la source qui n'est point belle à voir, il fournit des effets décoratifs inemployés jusque là.

Plafonniers, suspensions, lustres, appliques, sans monture apparente, ou avec des montures et des moyens de suspension réduits au minimum, enveloppent entièrement la lampe, qui, en s'allumant, prête par transparence un attrait imprévu à la matière vitreuse. Ce sont de grosses boules, des vasques, des coquilles, généralement moulées avec leur décor en relief. D'habitude, le verre reste blanc pour laisser au rayonnement lumineux tout son éclat.

Et l'on en vient à supprimer tout ornement, à ne plus chercher qu'un accord de plans heureusement combinés. Perzel compose des appareils faits de plaques polies, de verre ou de cristal, parfois maintenues par des sertissures de plomb comme les morceaux d'un vitrail ou par de simples tiges d'acier et qui dessinent des volumes géométriques en harmonie avec le net aspect des intérieurs modernes. Plusieurs ar-

MARCEL GOUPY.
PL. XXIV.

Service de table en cristal,
(édité par Géo Rouard).

tistes, marchant dans cette voie, nous donnent jusqu'à des lampes portatives ainsi conçues où les rectangles et les triangles de verre se superposent, s'entrecoupent et se rejoignent pour créer d'étranges figures.

Mais, d'autres part, l'appareil mobile tend à céder le pas à l'appareil fixe intimement lié à l'architecture de la pièce. Des spécialistes du luminaire, qui exécutent en verre pressé une abondante diversité de modèles, ont eu dans ce sens des idées ingénieuses. Genet et Michon réalisent des frises qui s'allongent en corniche lumineuse, au faîte des panneaux, s'inscrivent au chambranle des portes, soulignent une encoignure ou un pilier, et l'on a vu, de Sabino, des manières de gros cabochons aux pans réguliers qui, répartis sur une voûte, y mettent, la nuit venue, comme une constellation de points brillants.

Avec ou sans le secours de l'électricité, le verre se fait au reste une place de plus en plus grande dans les applications architecturales. Etiré, laminé en larges dalles qui s'ornent de motifs gravés, ou bien moulé, pressé en épais carreaux, serti de métal, il offre sa transparence à des baies, à des portes. Et nous n'avons pas à parler ici de l'art du vitrail qui, soit en restaurant des méthodes anciennes, soit en utilisant des procédés récents, bénéficie d'un renouveau qui trouve des applications non seulement dans les monuments religieux ou civils mais jusque dans nos maisons privées.

La construction moderne — fer ou béton armé — s'accomode au mieux du verre. Il garnit les amples

espaces qu'elle ouvre à la lumière et ajoute son éclat aux surfaces grises du ciment; il sert même de remplissage.

Lalique en habille des panneaux tout entiers, il en fait d'importants éléments décoratifs et plusieurs artistes le suivent dans cette voie. L'industrie variant avec goût la production courante — verres coulés, diamantés, imprimés, martelés, striés, ondulés — fournit des carrelages transparents d'un séduisant effet. Il ne semble pas douteux au surplus que se répande l'emploi du dallage de verre ou de pâte de verre qui procure de précieux revêtements.

Mais déjà la mosaïque de verre ou d'émail, chère aux Vénitiens, et qui ne se distingue de la mosaïque de grès, de porcelaine ou de faience que par la luminosité plus vive de ses petits cubes de matière vitrifiée, provoque des recherches intéressantes. L'exposition de 1925 nous en donna la preuve, où Barillet, Jean Gaudin et Louis Bouquet, Jacques Simon, les anciens établissements Gilbert Martin montrèrent des compositions remarquables, exécutées par ce procédé.

CONCLUSION

Spectateurs immédiats de l'effort de nos artistes, nous ne pouvons prétendre l'estimer en toute clairvoyance ni juger par anticipation de la place qu'il occupera dans l'avenir. Il semble bien pourtant que parmi les réalisations abondantes dont est marqué le réveil des arts appliqués, l'œuvre des céramistes et des verriers prendra un caractère particulier. Elle restera tout au moins comme un exemple significatif des conditions dans lesquelles s'est produit l'universel mouvement de renouveau.

Nulle part ailleurs, en effet, ne se manifeste avec plus de continuité le retour à la technique et aux principes rationnels qui en furent le principal facteur. Nous avons assisté à cette méthodique évolution dans les deux arts où elle s'est effectuée parallélement. Ni l'un ni l'autre n'ont eu à souffrir des incertitudes qui résultèrent, pour la plupart des autres beaux métiers, d'une invention trop libre.

De l'imitation des ouvrages du passé, les artistes de la céramique et du verre sont passés d'abord à l'étude minutieuse des procédés et des matières. Artisans eux-mêmes ou du moins curieux du métier, presque

tous instruits de bonne heure dans la profession, ils ont voulu commencer par connaître les secrets des vieux praticiens et se sont attachés ensuite à en imaginer à leur tour. C'est de cette patiente et volontaire discipline que procèdent leurs créations.

Ainsi la considérable influence qu'exercèrent sur eux les anciens artistes de l'Orient et de l'Extrême-Orient n'eut que de salutaires effets. A de tels maîtres — les meilleurs qui soient — ils ont emprunté ce qu'ils avaient de plus précieux et ont retenu leurs préceptes, sans copier leurs œuvres.

En possession de pratiques de plus en plus sûres, de plus en plus étendues, ils ont élargi leur manière, mais en limitant strictement leur inspiration aux moyens dont ils disposaient. De là vient que, malgré les différences souvent profondes qui se manifestent entre les talents et les recherches, on peut discerner une suite logique dans la marche des deux productions. Plus que les tendances ambiantes, c'est ce qui a fait succéder aux ouvrages de dimension timide et de formes parfois un peu mièvres, des pièces plus amples et plus solidement équilibrées. C'est aussi probablement ce qui a déterminé une inclination à peu près générale à la sobriété, par quoi s'affirme d'ordinaire une maîtrise dédaigneuse des effets faciles.

Sans doute est-il permis d'attribuer enfin à ce culte de la technique une dernière particularité non moins appréciable du renouvellement des deux arts ; ne voulant négliger aucune des ressources du métier,

même celles que leur procuraient les progrès de la science, les céramistes comme les verriers, ont été conduits naturellement aux applications usuelles.

Grâce à l'intervention directe et constante des artistes, l'industrie a perfectionné, rajeuni, multiplié sa fabrication. La diversité des œuvres qu'elle exécute, souvent d'une qualité séduisante malgré des prix modestes, pénètre dans tous les milieux. Nulle autre production n'est aussi largement diffusée, aucune n'a mieux répondu aux vœux, depuis longtemps formulés par tous les hommes de bon sens qui, s'intéressant au développement des arts appliqués, souhaitent les voir s'affranchir du régime d'exception pour entrer dans le domaine pratique et prendre ainsi le caractère vivant qui est de leur essence même.

TABLE DES PLANCHES

PLANCHE I : AUGUSTE DELAHERCHE :
Grès, 1920.

PLANCHE II : AUGUSTE DELAHERCHE :
Porcelaines, 1912 et 1905.
(Musée des Arts Décoratifs).

PLANCHE III : ÉMILE LENOBLE :
Poteries de grand feu.

PLANCHE IV : ÉMILE LENOBLE :
Poteries de grand feu, 1922.

PLANCHE V : ÉMILE DECŒUR :
Céramique de grand feu.

PLANCHE VI : ÉMILE DECŒUR :
Céramique de grand feu, 1925.

PLANCHE VII : HENRI SIMMEN :
Céramique de grand feu, 1925.

PLANCHE VIII : ANDRÉ METTHEY :
Terre vernissée.

PLANCHE IX : FÉLIX MASSOUL :

Faïences à reflets métalliques et petits vases en pâtes sableuses, 1922.

PLANCHE X : JEAN MAYODON :

Faïences, 1926.

PLANCHE XI : RENÉ BUTHAUD :

Céramique de grand feu, 1927.

PLANCHE XII : ÉTIENNE AVENARD :

Faïences stannifères.

PLANCHE XIII : HENRI RAPIN :

Applique lumineuse en porcelaine, exécutée par la Manufacture Nationale de Sèvres, 1922.

PLANCHE XIV : ROBERT BONFILS :

Tasse et soucoupe exécutées par la Manufacture Nationale de Sèvres, 1922.

PLANCHE XV : SUZANNE LALIQUE :

Service de table en porcelaine, édité par Théodore Haviland, pour le *Grand Dépôt*, 1927.

PLANCHE XVI : ALBERT DAMMOUSE :

Porcelaine et pâtes de verre, 1902-1910 (Musée des Arts Décoratifs).

PLANCHE XVII : FRANÇOIS DÉCORCHEMONT :

Pâtes de verre, 1927, éditées par Géo Rouard.

PLANCHE XVIII : RENÉ LALIQUE :

Verreries, 1924.

PLANCHE XIX : MAURICE MARINOT :

Verreries, 1923.

PLANCHE XX : MAURICE MARINOT :

Verreries, 1927.

PLANCHE XXI : DAUM Frères :

Vase, verre gravé, 1923.

PLANCHE XXII : JEAN LUCE :

Verre gravé, 1927.

PLANCHE XXIII : ANDRÉ BALLET :

Vases en cristal émaillé et gravé, édités par la Compagnie des Cristalleries de Baccarat, 1923.

PLANCHE XXIV : MARCEL GOUPY :

Service de table en cristal, édité par Géo Rouard

PLANCHE V : Photo Salaün.
PLANCHE X : Photo Rep.
Les autres planches reproduisent des photographies de la Revue *Art et Décoration.*

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 1

LA CÉRAMIQUE

I. — Les Origines du Mouvement Contemporain 5

II. — Le Grand Feu : Grès et Porcelaine 17

III. — La Couleur : Faïence et Pâte Sableuse 35

V. — La Production Industrielle. Décor de la Table, Bibelots, Céramique de Revêtement 45

V. — Sèvres 58

LA VERRERIE

I. — La Pâte de Verre 69

II. — Les Premiers Rénovateurs de la Verrerie 76

III. — Deux Artistes du Verre 91

IV. — La Production Contemporaine 104

V. — La Verrerie d'Usage 112

Conclusion 125

L'ART FRANÇAIS
DEPUIS VINGT ANS

Prix : 15 francs.